Иконостас: Происхождение – развитие – символика (сборник статей)

Лидов А. М. Иконостас: итоги и перспективы исследования

Иконостас принадлежит к самым значительным и наиболее известным явлениям восточно-христианского мира. Получив особое развитие на Руси, он стал одним из символов национальной культуры, воплощающим идею русского православного храма. Однако история иконостаса еще не написана, а многие важнейшие проблемы далеки от разрешения. При этом к настоящему времени проделана значительная работа по собиранию всевозможных археологических, иконографических и документальных свидетельств о развитии иконостаса, не позволяющая надеяться на принципиально новые открытия, способные кардинально изменить существующую картину знаний. Как кажется, именно сейчас настало время подвести некоторые итоги и обозначить перспективные направления исследования и тем самым заложить основу для будущей фундаментальной истории иконостаса.

Отечественная традиция

Хотелось бы отметить отдельные вехи в научном изучении темы, никоим образом не претендуя на полную историографию. В отечественной традиции исследование иконостаса началось почти полтора столетия назад с новаторской работы Г. Филимонова, впервые сформулировавшего «вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских церквах» в связи с изучением новгородской церкви Св. Николая на Липне[1]. Г. Филимонов доказал, что высокий иконостас появился на Руси сравнительно поздно, а до того была византийская алтарная преграда. Первостепенное значение имел вывод о том, что возникновение «сплошных деревянных иконостасов» относится к концу XIV – началу XV в. Догадка автора середины XIX в. получила многочисленные подтверждения и стала общепринятой в современной науке, кроме того, умы исследователей до сих пор волнует поставленный Г. Филимоновым вопрос о причине происшедших изменений.

Для понимания символики иконостаса много дала работа Н.И. Троицкого, рассмотревшего иконостас как воплощенный образ Рая и постулировавшего простую, но и сейчас еще актуальную мысль, что «объяснить происхождение русского иконостаса и истолковать его символику можно только на основе идеи алтаря, которая в иконостасе получила свое художественное и символическое выражение»[2]. Методологически не потерял значения подход Н.И. Троицкого, увидевшего в иконостасе целостную символическую структуру, в которой архитектурно-декоративные элементы неразрывно связаны с собственно иконными образами.

Значительным вкладом в науку явились исследование Н. Сперовского «Старинные русские иконостасы», до сих пор не потерявшее своей актуальности и обогатившее нас знаниями о многих редких позднесредневековых памятниках[3]. В этом ряду должна быть рассмотрена и небольшая книга Д.Н. Тренева с характерным для эпохи подробным названием «Иконостас Смоленского собора московского Новодевичьего монастыря – образцовый русский иконостас XVI–XVII веков, с прибавлением краткой истории иконостаса с древнейших времен»[4]. Несколько статей по различным темам, связанным с иконостасом, были написаны в последние предреволюционные годы Н.Д. Протасовым[5]. Круг его интересов был необычайно широк и простирался от алтарных преград в пещерных храмах Южной Италии до московских иконостасов XV в.

Проблемой происхождения иконостаса, его эволюцией и символикой много занимался Е.Е. Голубинский, который посвятил теме специальную статью 1872 г., а почти 30 лет спустя обобщил достижения русской дореволюционной науки в специальных разделах своей фундаментальной «Истории русской церкви»[6]. Автор впервые попытался представить общую картину происхождения иконостаса из византийской алтарной преграды. Этот процесс он представил как постепенное разрастание иконного убранства от одной иконы над царскими вратами до сплошной стены. Сильной стороной исследования Е.Е. Голубинского было использование большого числа как греческих, так и русских письменных источников. Его труд на долгие годы стал главным ориентиром для исследователей русского иконостаса.

Среди публикаций послевоенного времени можно выделить статью В.Н. Лазарева, систематизировавшего данные о декорации византийского темплона[7]. По мнению исследователя, трансформация алтарной преграды в иконостас была длительным и постепенным процессом, резко ускорившимся около середины XIV в., когда проемы между колонками темплона стали заполняться иконами. Этот процесс, начавшийся в Византии под воздействием исихазма, получает свое логическое завершение на русской почве. Надо сказать, что интерес исследователя к теме проявился в более ранней статье[8]. Анализируя два оглавных «Деисуса» XII–XIII вв. из ГТГ, В.Н. Лазарев обосновывает мысль, что именно такие Деисусы, расположенные над царскими вратами алтарной преграды, явились исходной точкой в развитии высокого иконостаса. Исследователь не исключил возможности параллельного развития нижнего ряда икон под архитравом и сделал обобщающий вывод: «Из слияния местного и деисусного ярусов, к которым позднее присоединились праздничный и пророческий, сложилась классическая форма русского иконостаса».

С исихазмом связал явление русского иконостаса и Л.А. Успенский, сосредоточивший внимание на символической природе и литургических смыслах алтарной преграды[9]. Главная идея иконостаса разъяснение таинства Евхаристии. Иконографическое строение иконостаса, по мнению JI.A. Успенского, соответствует литургической молитве перед эпиклезой и призвано представить образ Домостроительства спасения. В работе было обращено внимание на проблему взаимоотношения иконостаса и системы росписей. Не осталось незамеченным и наблюдение о совпадении формирования иконостаса с распространением русских ересей, отрицающих реальность Евхаристического таинства. Краткий и

содержательно емкий текст Л.А. Успенского оказал влияние на многих отечественных исследователей, оценивших перспективность его литургического подхода.

В 1960–1970-е годы появился ряд работ, связанных с новыми реставрационно-археологическими исследованиями. Архитектурной композиции русского иконостаса посвящено несколько работ М.А. Ильина[10]. Приведя новые археологические и письменные свидетельства, он показал, что структура иконостаса складывается постепенно в XIII–XIV вв. В качестве нового источника, донесшего до нас некоторые формы ранних иконостасов, М.А. Ильин использовал оклады Евангелий, возможно, повторяющих монументальные структуры. Важным представляется и поставленный вопрос о взаимоотношении иконостаса и архитектурной декорации храма.

Разные аспекты истории русского иконостаса были рассмотрены в исследованиях Л.В. Бетина[11]. Автор предложил типологическую классификацию алтарных преград, взяв за основу меняющийся состав деисусного чина. Как важнейшую особенность русского иконостаса он выделил историзм, определивший развитие многоярусной структуры, включающей пророческий и праотеческий ряды. Самого серьезного внимания и дальнейшего изучения заслуживает гипотеза о возможной связи русского иконостаса рубежа XIV-XV вв. с литургическими реформами митрополита Киприана, введением новой редакции Иерусалимского устава и развитием чина проскомидии. Эти изменения привели к возрастанию роли внутренних и внешних границ алтарного пространства, а также способствовали драматизации литургического действа и акцентации его мистической природы. Мысль, высказанная еще в дореволюционной литературе И.Д. Мансветовым в работе «Митрополит Киприан в его литургической деятельности» (М., 1882), получила в трудах Л.П. Бетина новое подтверждение, хотя, к сожалению, не была последовательно аргументирована.

В отечественной науке последних десятилетий трудно найти новые обобщающие суждения об иконостасе, однако при этом появилось много исследований конкретных памятников, которые невозможно перечислить в кратком обзоре. Среди них можно выделить работы, посвященные истории формирования иконостасных ансамблей[12], их реконструкции на основе письменных источников[13], описанию редких типов, подчас сохраняющих очень древние элементы[14], всестороннему анализу отдельных иконостасных чинов[15].

В связи с вопросом о происхождении иконостаса внимание

исследователей привлекали и древнейшие русские алтарные преграды, известные по письменным источникам и археологическим фрагментам. Особо интересные свидетельства сохранили памятники Новгорода[16]. Перспективными представляются попытки увязать в комплексной реконструкции литературные и материальные данные с сохранившимися домонгольскими иконами, хотя об изначальном расположении большинства из них в пространстве храмов можно только догадываться. Археологические свидетельства о домонгольских алтарных преградах были недавно систематизированы в статье Т.А. Чуковой[17].

Среди вышедших на русском языке работ об алтарных преградах самого уважительного упоминания заслуживает монография Р.О. Шмерлинг о грузинских памятниках[18]. Автор тщательно описала и классифицировала алтарные преграды Грузии V–XVIII вв., представляющие уникальную по полноте картину эволюции. К сожалению, эта книга в силу разных причин оказалась практически не востребована ни западной, ни русской наукой, и это при том, что грузинский материал способен заполнить очень большие лакуны в наших знаниях о процессе превращения темплона в иконостас.

Заканчивая обзор отечественной литературы, нельзя не сказать о книге, которая более полувека шла к читателю, но в трагических перипетиях столетия не потеряла своей актуальности и оказала влияние на всех, размышляющих на темы иконостаса. Речь идет об «Иконостасе» отца Павла Флоренского[19]. В работе, далекой от археологической конкретики, иконостас понимается как важнейшая символическая категория русского религиозного сознания, связанная множеством нитей с самыми глубокими основами православной культуры. Павел Флоренский в живой богословской традиции развил византийское понимание алтарной преграды как границы видимого и невидимого. Для него иконостас – не украшенная стена, но прозрачное окно, открывающее доступ к тайнам алтаря и небесным видениям. Материальная преграда – лишь указание на невещественный иконостас, понятый как собрание святости, явление небесных свидетелей, «возвещающих о том, что по ту сторону плоти». Как кажется, богословско-поэтические откровения отца Павла способны еще долгие годы вдохновлять исследователей, ищущих ответы на многие загадки иконостаса.

Зарубежные исследования

Зарубежная наука об иконостасе развивалась практически независимо от русскоязычной традиции, основное внимание было обращено на проблему происхождения иконостаса и развитие византийской алтарной преграды. В течение длительного времени единственной монографией по теме оставалась книга И. Константиновича «Ikonostasis. Studien und Forschungen»[20], опубликованная в оккупированном немцами Львове в 1939 г. Автор предпринял амбициозную попытку представить полную картину развития алтарных преград на латинском Западе и православном Востоке, начиная с IV в. Монография вызвала резкую критику у многих коллег, не принявших ее откровенно спекулятивный характер и множественные неточности в изложении фактов. Пожалуй, наиболее ценной частью исследования Константиновича была небольшая глава о греческой терминологии алтарных преград. Аналогичные упреки в умозрительности и отсутствии археологических доказательств заслужила и статья Феличетти-Либенфелс об иконографии темплонов[21]. В то же время в западной науке шла большая работа по собиранию и публикации нового материала, среди наиболее важных нужно назвать доклад Л. Брейе об алтарных преградах Афона на Византийском конгрессе в Риме[22].

Наиболее фундаментальное исследование происхождения иконостаса принадлежит греческому историку византийского искусства Манолису Хадзидакису, опубликовавшему две монографические статьи в «Энциклопедии византийского искусства» и в пленарных докладах Византийского конгресса в Афинах (1976)[23]. М. Хадзидакис систематизировал многочисленные данные о декорации темплона и сделал попытку представить цельную картину эволюции, опираясь в основном на археологические материалы и письменные источники, связанные с памятниками Греции. Один из важнейших выводов исследователя состоял в том, что превращение темплона в иконостас (сплошной ряд икон) произошло значительно раньше, чем было принято считать. Эволюционный ряд представлен так: на первом этапе в IX-X вв. появляются изображения на мраморных архитравах, к X в. возникают и монументальные иконы, фланкирующие темплон, тогда же иконы устанавливаются на архитраве. В XI в. иконы впервые появляются между колонками темплона, эта практика устанавливается в XII в., когда уже можно говорить о явлении иконостаса. В качестве центральной проблемы М. Хадзидакис выделил повторение в иконографических программах

иконостасов сюжетов монументальной живописи алтаря и прилегающего к нему храмового пространства, таких как Деисус, Причащение апостолов, Благовещение, цикл двенадцати праздников, отдельные образы Христа, Богоматери, Иоанна Крестителя и святых – патронов церкви. Это дублирование иконографии он связал с изменениями в богослужении, когда само таинство в алтаре закрывается от верующих, внимание которых концентрируется на литургическом образе этого таинства, представленного в иконах алтарной преграды.

Богатый материал по истории украшения алтарной преграды дают средневековые памятники Югославии. На их значение обратил внимание А.Н. Грабар, проанализировавший в специальной статье рельефные царские врата XIV в. из Белградского музея и две расписанные фресками алтарные преграды того же столетия в Старо Нагоричано и «Белой церкви» в Каране[24]. По его мнению, эти памятники позволяют увидеть первые шаги реформы по превращению прозрачной алтарной преграды в закрытый иконостас. Возможно, работа Грабара послужила импульсом для фундаментального исследования об украшенных фресками алтарных преградах, подготовленного его сербской ученицей Горданой Бабич. Обобщив в первой части работы основные данные о ранней декорации темплонов в разных регионах византийского мира, Г. Бабич представила на этом фоне полную картину расписанных преград в Сербии XII-XVII вв.[25]. Она показала, что даже позднесредневековые сербские памятники, по сравнению с русским иконостасом, сохраняют связь с древними комниновскими образцами. Выбор иконных образов для нижнего ряда всегда сознательно консервативен и ограничен небольшим числом святых. Этот ряд имеет поклонный характер и в этом смысле заметно отличается от икон над архитравом, призванных воплотить символико-догматические идеи.

Среди исследователей проблемы происхождения иконостаса одно из ведущих мест принадлежит Кристоферу Уолтеру, опубликовавшему с интервалом в почти 20 лет две принципиально важные работы «Истоки иконостаса» и «Новый взгляд на византийскую алтарную преграду»[26]. Кроме того, исследователь несколько раз затрагивал тему декорации алтарной преграды в своих работах о Деисусе и совсем новой статье о терминологии византийского алтаря[27]. В «Истоках иконостаса» К. Уолтер предлагает краткую историю происхождения и развития алтарной преграды до того, как она приобрела форму «классического иконостаса» на русской почве. Он последовательно анализирует алтарную преграду как часть архитектурной структуры, принципы размещения и предназначение

икон византийского темплона, а также иконографию иконостаса. По мнению исследователя, «классический иконостас» унаследовал все основные структурные и иконографические черты византийского темплона. Изменения XIV-XV вв., ярко проявившиеся в русском иконостасе, могут быть описаны как умножение тем и увеличение размеров, возможно, связанные с «исихастским благочестием», ориентированным на созерцание и почитание икон. Этот процесс К. Уолтер рассматривает как «дальнейшее развитие», а не принципиальное новшество. Любопытно, что исследователь, являясь католическим священником, не счел возможным скрыть свою идейную позицию, согласно которой иконостас, разделивший клир и мирян, затруднивший доступ верующих к евхаристическому таинству, представляет собой подлежащую устранению историческую ошибку православной церкви, не имеющей опоры в древнехристианской традиции.

Предлагая 20 лет спустя «новый взгляд» на декорацию алтарной преграды, К. Уолтер сосредоточивает внимание на идее частного поклонения, которое определило вотивный характер икон алтарной преграды еще в доиконоборческую эпоху. По мере того, как миряне устранялись от непосредственного созерцания таинств внутри алтаря, иконографическая программа преграды все более полно компенсировала это созерцание созданием нового зрительного и смыслового центра храмовой декорации, рассчитанного на индивидуальное поклонение. Значительную часть этой недавно опубликованной работы составляет подробный анализ иконографии византийских эпистилей (иконостасных тябел) и, в первую очередь, цикла праздничных сцен, появление которого исследователь относит к XI в. и рассматривает как своего рода реакцию на введение евхаристических сцен в программы алтарных апсид этой эпохи. Важным представляется вывод об отсутствии прямой связи между праздниками на эпистилях и христологическими сценами росписей, которые, вопреки распространенному мнению, никогда не объединялись в праздничные календарные или исторические циклы. В соответствии с общей концепцией К. Уолтера, представленный над алтарной преградой цикл праздников должен был стать литургическим образом для поклонения мирян, созерцающих во время службы историю спасения, события которой одновременно воспоминались священнослужителями в таинствах алтаря, недоступного за иконной стеной.

Особая точка зрения на проблему происхождения иконостаса не так давно была предложена Анной Эпштейн в статье «Средневизантийская алтарная преграда: темплон или иконостас?», пафос которой составила

идея строгого разграничения украшенного изображениями темплона – открытой преграды и собственно иконостаса – сплошной иконной стены[28]. Собрав многочисленные археологические, документальные и изобразительные свидетельства, происходящие как из Константинополя, так и из византийской провинции, включая далекую Каппадокию, А. Эпштейн постаралась показать, что весь средневизантийский период и даже в XIV в. темплон-преграда оставался относительно открытым. Средоточием иконографической программы был эпистилий, тогда как пространство между колонками, как правило, оставалось не закрытым иконами. Эта практика доминировала как в византийской столице, так и на подражающей ей периферии. Исключение составляли некоторые провинциальные незначительные храмы, в которых вопреки константинопольской традиции вводилась сплошная преграда как местный вариант литургического устройства, адаптированного к ограниченному пространству провинциальных церквей. В этих примерах, по мнению А.Эпштейн, надо искать истоки иконостаса, который становится общераспространенным явлением православной Церкви не ранее XIV в. под влиянием «исихатской мистики» и «гения деревянного зодчества русского Севера».

Что касается проблематики собственно русского иконостаса, то в зарубежной литературе она сводилась к отдельным, часто довольно случайным высказываниям и практически не становилась предметом специального рассмотрения. Пожалуй, редкое исключение составляет монография Натальи Лабрек-Первухиной, подготовленная на основе ее докторской диссертации (Монреаль, 1977), посвященной эволюции русского иконостаса[29]. Описания наиболее известных иконостасов XV-XVII вв. сочетаются в этой работе с историко-художественной панорамой важнейших явлений русской культуры. Книга представляет собой попытку систематизации известных данных и, несомненно, ценного для западного читателя реферативного обзора научных представлений об иконостасе, сложившихся в русскоязычных исследованиях к середине 1970-х годов. Среди близких по характеру обобщающих работ последнего времени можно назвать немецкую статью Н. Тона[30] и англоязычную работу М. Шереметьевой[31].

В целом можно заметить, что до самого последнего времени зарубежная и отечественная научные традиции развивались совершенно изолированно: западные исследователи изучали византийскую алтарную преграду, отечественные метрики анализировали русский высокий иконостас. Международный симпозиум Центра восточнохристианской

культуры и данный сборник статей являются одной из первых попыток научного диалога, учитывающего знания, накопленные в обеих традициях.

Некоторые актуальные проблемы

Представленный краткий обзор основных идей наглядно показывает, что иконостас не может считаться незаслуженно забытой научной темой. Проблема находится в центре внимания историков восточнохристианской культуры, с ней так или иначе соприкасаются многие специалисты. Однако при этом картина происхождения, эволюции и символики иконостаса далека от полной ясности. Задумываясь о перспективе исследования, отметим узловые моменты в развитии иконостаса, который мы понимаем как систему иконных изображений на алтарной преграде. Важно, что в этом смысле история иконостаса фактически совпадает с историей самой преграды, что подтверждает пример Латеранского фастигиума IV в. как древнейшей предалтарной структуры[32]. Воплощение в иконных образах самых значительных идеологем эпохи было, по всей видимости, изначальной задачей алтарных преград. Это подтверждают иконографические программы доиконоборческой эпохи[33], среди которых главное место занимает алтарная преграда VI в. в Софии Константинопольской, дошедшая до нас в описании Павла Силенциария[34]. Хотя реконструкция иконографии этого памятника является предметом научных дискуссий[35], не подлежит сомнению значимость программы, приобретшей характер главного символа, важность которого подчеркивалась полным отсутствием иконных изображений на стенах юстиниановской Св. Софии.

Знаменательно, что уже в доиконоборческую эпоху мы можем заметить сочетание в декорации алтарных преград двух основных смысловых функций. С одной стороны, иконографические программы воплощают важнейшие символико-догматические идеи, сопоставимые по значению с темами куполов и алтарных апсид, с другой – образы алтарной преграды имеют поклонный характер, связанный с молениями верующих, остановленных на границе «Святая святых». В этой связи можно вспомнить вотивные композиции (мозаичные иконы) базилики Св. Дмитрия в Салониках[36] или реконструированную декорацию темплона VII в. в константинопольской церкви Иоанна Крестителя, где образ Христа фланкировали изображения патрональных святых[37]. Эти два источника символики, подчас активно взаимодействуя, сохранили свое значение до появления высокого иконостаса, когда закрепляется двучастная символическая структура «поклонного» местного ряда и «доктринальных» верхних чинов.

Кульминационным моментом истории иконостаса, определившим его дальнейшее развитие, стало закрытие алтарной преграды, превращение ее из прозрачной и во многом символической границы в сплошную завесу, закрывшую богослужение в алтаре от верующих и тем самым создавшей потенциальную возможность для появления многоярусной иконной стены. По всей видимости, это событие произошло в XI в. В научной литературе уже было обращено внимание на литургический комментарий Николая Андидского (вторая половина XI в.), в котором говорится о закрытии алтарных дверей завесами, «как принято в монастырях», после перенесения святых даров на алтарь[38]. Однако существуют и более важные свидетельства, говорящие о том, что закрытие алтарной преграды завесами во время литургии было актуальной темой обсуждения для константинопольских иерархов и богословов в середине XI в. Известно письмо Никиты, хартофилакса и синкела Софии Константинопольской, к Никите Стифату, известному богослову и монаху Студийского монастыря[39]. В нем как о редкой практике некоторых монастырей сообщается о закрытии всего алтаря завесами во время таинств так, что даже священников нельзя разглядеть снаружи. При этом автор письма ссылается на патриарха Евстафия (1019–1025), совершавшего литургию таким образом. Никита Стифат, в свою очередь, богословски обосновывает необходимость полного закрытия алтаря от мирян, поскольку только священнослужители достойны созерцать таинство[40].

Как позволяют думать сохранившиеся источники, закрытие алтарной преграды не имело характер канонического правила и не было общеобязательным в течение долгого времени, вплоть до XV в. Однако, эта практика получает распространение уже в XI в., когда она поддерживается в монашеской среде видными богословами и даже некоторыми патриархами. Завешивание преграды создавало возможность для размещения икон в интерколумниях. Идея системы икон, компенсирующих закрытый вид на алтарь и декорацию апсиды, становилась все более актуальной. Примечательно, что в XI в. возникают развитые иконографические программы эпистилиев – иконостасных тябел, расположенных над архитравом алтарной преграды[41]. Они включают Деисус, двенадцать праздников, композиции богородичного и страстного циклов, образы святых и житейские сцены. Если добавить появляющиеся там же изображения «Причащение апостолов», образы «Благовещение» и создателей литургии на царских вратах, иконы Христа, Богоматери и святых патронов церкви в интерколумниях, то становится ясно, что вся храмовая декорация концентрируется в одном многосоставном иконном

образе, воплощающем идею Евхаристического таинства через зримую историю спасения.

Как кажется, К. Уолтер справедливо связал развитие иконостаса, обращенного к мирянам, с появлением в XI в. литургических тем в алтарной апсиде («Причащение апостолов», «Служба св. отцов»), ориентированных, главным образом, на священнослужителей[42]. Однако можно пойти еще дальше и поставить вопрос о влиянии на этот процесс богословских идей, возникших в связи с Великой схизмой 1054 г., которая, согласно нашей гипотезе, оказала решающее воздействие на сложение структуры византийской храмовой декорации[43]. Эти идеи, как явствует из сохранившихся текстов, доминировали в церковной жизни второй половины XI в., когда в результате полемики об опресноках возник особый интерес к Евхаристической жертве в ее связи с Домостроительством Святой Троицы. Акцентация мистической природы таинства, выразившаяся в закрытии алтаря, и понимание Евхаристии как истории спасения, отразившееся в программах иконостасов, могут быть объяснены как две взаимосвязанные части одного духовного процесса. Примечательно, что известные нам защитники закрытых преград Никита Стифат и Николай Андидский были в то же время виднейшими участниками антилатинской полемики и толкователями литургии. Конечно, высказанное суждение имеет характер догадки, которая может быть подтверждена или опровергнута в ходе детального исследования иконографии алтарных преград XI-XII вв. в контексте богословия эпохи. Но само направление поисков представляется перспективным.

Для понимания принципиального вопроса о возможности появления иконных образов в интерколумниях алтарных преград XI–XII вв., на наш взгляд, необходимо расширить ограниченный круг греческих источников за счет славянских, грузинских и даже латинских как письменных, так и археологических свидетельств. Плодотворность подобных поисков можно проиллюстрировать одним примером, обнаруженным в хорошо известном латинском тексте «Liber Pontificalis» (деяния римских пап), который никогда не рассматривался в истории византийской алтарной преграды[44]. В этом аутентичном источнике IX в. говорится, что папа Пасхалий I (817–824) подарил для украшения «арок алтаря» (per arcos presbiterii) собора Св. Петра в Риме два комплекта по 46 вышитых золотом пелен-завес, в одном случае, с изображениями «чудес апостолов», в другом – с иконными образами страстей и сцен воскресения. По всей видимости, эти златотканные иконы сменяли друг друга в интерколумниях алтарной преграды: второй комплект, вероятно, использовался в пасхальный период.

Характерно, что речь не идет о чем-то исключительном, но скорее о типичном для Рима IX в. вотивном даре. Тот же папа Пасхалий I подарил в базилику Санта Мария Маджоре два комплекта по 26 шитых золотом икон-пелен с «историей Господа нашего Иисуса Христа от Рождества» и с «историей Господних страстей и воскресения», также предназначавшихся для украшения арочных проемов алтарной преграды[45].

Несомненно, авторитетная и древняя римская литургическая практика использования иконных завес в алтарной преграде была хорошо известна в Византии, хотя, как показывает дискуссия середины XI в., не являлась общепринятой. Традиция вышитых икон в алтарной преграде, по всей видимости, имела в восточнохристианском мире широкое распространение[46]. На Руси она зафиксирована монастырскими описями XVI-XVII вв. Сравнение этих позднесредневековых текстов с описаниями драгоценных икон-пелен в Liber Pontificalis демонстрирует парадоксальную близость и принадлежность к единой древнехристианской традиции храмового убранства, сохранявшейся на протяжении многих столетий. На наш взгляд, в истории иконостаса должно быть учтено это важное и до сих пор неизвестное звено – златотканная иконная декорация, которую можно попытаться реконструировать по ряду косвенных, археологических и письменных, свидетельств.

Для понимания процесса превращения византийской алтарной преграды в многоярусный иконостас необходимо привлечь данные грузинских средневековых памятников, которые до последнего времени, насколько нам известно, не рассматривались в византийском контексте, несмотря на то, что они довольно давно введены в научный оборот[47]. На редкость многочисленные и разнообразные грузинские свидетельства, по-преимуществу археологические и иконографические, отразили древнейшую восточнохристианскую, а в некоторых случаях и константинопольскую, практику украшения алтарной преграды. В грузинских памятниках, к примеру, сохранились иконные программы парапетов алтарной преграды, которые в известных византийских памятниках обычно декорировались изображениями крестов. Наибольшей известностью пользуются четыре рельефные иконы первой половины XI в. из церкви Иоанна Крестителя в монастыре Шио Мгвиме около древней грузинской столицы Мцхета[48]. Прославленные как шедевры средневековой пластики, эти иконы слева направо представляют «Гостеприимство Авраама», «Распятие», «Моление св. Марфы перед Симеоном Столпником» и «Сцену из жития св. Шио», располагаясь

попарно по сторонам от врат в нижней части алтарной преграды и образуя замкнутый цикл. Легко заметить символико-догматический характер первых двух сцен (Св. Троица, Искупительная жертва) и монашески-вотивный характер правой группы, связанной с прославлением основателя обители св. Шио, являвшегося учеником Симеона Столпника Младшего, особо почитавшегося в Грузии. Двучастная, догматическая и вотивная, структура этого раннего памятника со временем станет базовым принципом иконной декорации восточнохристианской алтарной преграды. Характер надписей, детали иконографии и стиля, первоклассное качество рельефов из Шио Мгвиме позволяют предполагать византийский образец и устойчивую иконографическую традицию.

Другой важный грузинский пример дает расписанная алтарная преграда первой половины XIII в. в пещерной церкви Св. Николая монастыря Удабно в Давид-Гареджийской пустыне[49]. Вверху над алтарным входом изображен трехчастный Деисус, полуфигурные изображения которого выделены рамками, имитирующими иконы. Деисус фланкируют полуфигуры фронтальных архангелов. Ниже на столбах преграды изображены сцены праздников («Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим», фрагменты «Вознесения»). Под этими сценами был еще один ярус практически несохранившихся сюжетных изображений. Таким образом, изображенная во фреске иконная декорация состояла, как минимум, из трех регистров. Примечательно, что среди дошедших до нас грузинских живописных икон можно выделить группу памятников XII–XIII вв., некогда составлявших располагавшийся на алтарной преграде деисусный и праздничный чины. В церкви селения Хэ в Верхней Сванетии сохранились иконы подробного деисусного чина, изначально предназначенные для алтарной преграды и созданные одновременно в с фресками во второй половине XIII в.[50] В той же церкви имеются иконы XIII в., сделанные в размер интерколумниев алтарной преграды. В целом, грузинский материал позволяет заметно уточнить существующие представления о формировании восточнохристианского многоярусного иконостаса.

Наряду с обращением к малоизвестным археологическим данным, другим перспективным направлением является использование нетрадиционных письменных источников. Такой уникальный документ дошел до нас в новгородской берестяной грамоте рубежа XII–XIII вв., которая представляет собой заказ на изготовление икон алтарной преграды: «Поклоняние от попа къ Грьциноу. Напиши ми шестокриленая ан(г)ела 2 на довоу икоуноу, на верьхо деисусоу. И цьлоую тя. А б(ог)ъ за

мездою, или лади вься»[51]. С этим заказом связан текст другой грамоты, найденный на территории той же усадьбы художника: «От попа от Минь ко Грициноу. А боуди семо ко Петрову дени сы икоунами сер(а)фімо»[52]. Священник просит иконописца Олисея Гречина, известного по другим грамотам и летописным упоминаниям[53], написать две иконы с образами шестикрылых ангелов (херувимов или серафимов) для размещения наверху (над тяблом) алтарной преграды и принести их заказчику к Петрову дню (29 июня). Подобный заказ кажется на первый взгляд иконографически странным, однако он находит подтверждение как в художественной практике XII в., так и в византийских литургических толкованиях. Наиболее близкая параллель обнаруживается в иконографической программе новгородской церкви Спаса Нередицы (1199), в росписи которой, по всей видимости, участвовал Олисей Гречин[54]. Как было недавно показано, алтарную преграду этого храма фланкировали изображения херувимов, написанные на внешних гранях предалтарных столбов[55].

Речь идет о древней византийской иконографической традиции. О серебряном темплоне, украшенном образами святых и «шестокрылов», сообщает Типикон константинопольского монастыря Богородицы Кехаритумену (1118), основанный императрицей Ириной Комниной[56]. По всей видимости, шестикрылые ангелы украшали верхнюю часть алтарной преграды, созданной константинопольскими мастерами в 1071 г. для итальянского монастыря Монте Кассино. Об этом позволяет судить сохранившееся деревянное повторение этой преграды, сделанное в XII в. для маленькой церкви Santa Maria in Valle Porclaneta около селения Расиоло в Абруццо, с XI в. принадлежавшей монастырю Монте Кассино[57]. Резные большие изображения шестикрылов фланкируют аркаду верхнего регистра с девятью живописными образами ангелов, которые располагались над Деисусом и расположенным еще ниже чином святых в сложной многоярусной композиции, напоминающей высокий иконостас. Есть все основания полагать, что уникальный романский памятник отразил византийскую традицию декорации алтарной преграды. Знаменательно, что резные изображения шестикрылых херувимов по сторонам от центрального «Распятия» появляются на древнерусском иконостасном тябле XIII в., происходящим из Олонецкой губернии и сейчас хранящемся в ГИМ[58]. Несколько более поздний византийский пример – украшенная фресками алтарная преграда «Белой церкви» в Каране (Сербия, 1340–1342)[59]. В верхней части столбов, фланкирующих царские врата, представлены большие шестикрылые херувимы, которые

воспринимаются как программный иконный образ.

Природу символического замысла позволяет понять важнейшее византийское литургическое толкование св. Германа Константинопольского (VIII в.), пользовавшееся широчайшей известностью в Древней Руси. Согласно этому тексту, космит (балка перекрытия алтарной преграды) «соответствует подзаконному и святому космию»[60], т.е. символически представляет очистилище – золотую крышку Ковчега Завета, украшенную изображениями херувимов. В данном контексте знаменательно, что в храме Соломона херувимы изображались также на завесе (преграде) Святая святых (2Пар. 3:14). Шестикрылы на алтарной преграде акцентировали смысл алтаря как Святая святых и Ковчега, хранящего святыню. Очевидно, именно эту идею хотел воплотить в своем храме священник Мина, заказывая Олисею Гречину две иконы шестикрылов наверх алтарной преграды, которые в скромной деревянной церкви могли быть и единственными иконами, расположенные по краям иконостасного тябла. Берестяные грамоты представляют редчайшее раннее свидетельство о взаимоотношениях заказчика и иконописца, вместе создающих иконную декорацию храма. Рассматриваемый текст позволяет поставить важный и малоизученный вопрос о терминологии алтарной преграды, и в частности, об использовании в данной связи понятия деисус, который в Древней Руси мог обозначать весь иконостас, отдельный регистр изображений или особую иконографическую тему[61].

По своему значению в истории иконостаса с изменениями XI в. может быть сопоставлена лишь реформа рубежа XIV–XV вв., вызвавшая к жизни русский высокий иконостас. Возникает закономерный вопрос о степени оригинальности явления. Византийское происхождение символической структуры достаточно очевидно. При этом несомненно, что на русской почве была осуществлена серьезная редакция, имевшая программный характер. Современная картина знаний не позволяет объяснить произошедшее как результат постепенной эволюции, связанный с рядом новых, чисто иконографических решений. Исследователи указывали, что наиболее оригинальным новшеством, лежащим в основе высокого иконостаса, является многосоставный ростовой Деисус с образом «Спаса в силах» в центре[62], который не известен в декорациях византийских темплонов. Однако это не вполне справедливо, поскольку подобный Деисус с тронным Христом в центре был хорошо известен в программах византийских эпистилиев (иконостасных тябел) уже в XI–XII вв., характерный пример – эпистилий из афонского монастыря Ватопед[63]. Можно смело утверждать, что практически все иконографические темы

русского иконостаса были хорошо известны в Византии, и не в сфере чистой иконографии находится объяснение произошедших изменений.

На наш взгляд, важнейший смысл русской реформы состоит в самой идее унификации иконной декорации алтарной преграды. Как становится ясно в свете опубликованных данных, в Византии XIV в. такая унификация отсутствовало в принципе. Даже литургически важный момент закрытия интерколумниев преграды иконами не регламентировался высшей иерархией. Одновременно и бесконфликтно существовали и открытые, и закрытые преграды[64]. При этом, как можно догадываться, существовали преграды и вовсе не имевшие икон. Аналогичная пестрая картина имела место и в русской художественной практике XIV в. На этом фоне первые высокие иконостасы отличаются редким единообразием. Новый тип иконостаса почти сразу получил статус канонического образа, что, по-видимому, заметно отличало русскую ситуацию от византийской. Такая редакция могла быть проведена только на вершине церковной иерархии. Ее наиболее вероятным автором считают московского митрополита Киприана (1390–1406), одним из основных направлений деятельности которого была всесторонняя унификация литургической практики[65]. Как органичная часть этой глобальной реформы обрядовой сферы может быть рассмотрено и появление высокого иконостаса.

Размышляя о духовных истоках реформы, нельзя не вспомнить о тесных связях митрополита Киприана с исихастским Афоном и его особой близости с константинопольским патриархом Филофеем (1353–1355; 1364–1376), который, еще будучи игуменом афонской Лавры, составил новое литургическое чинопоследование (Diataxis), при митрополите Киприане введенное в русскую богослужебную практику. Речь идет о заключительном этапе трансформации византийской литургии, названном Р. Тафтом «неосавваитским синтезом», выразившимся в новой, по отношению к Студийской версии, адаптации Иерусалимского устава (Лавры св. Саввы Освященного), осмысленного в контексте мистического опыта исихастов XIV в.[66] Можно думать, что, поднятая как знамя, идея унификации литургической сферы была призвана объединить распадающийся православный мир. В эпоху гибели Византийской империи она имела глобальный религиозно-политический и историко-культурный смысл. Как кажется, подробное исследование иконостаса в связи с этим важнейшим духовным процессом способно ответить на многие вопросы, относящиеся как к происхождению русского иконостаса, так и принципам его иконографического развития в XV–XVII вв.

Перспективным представляются сопоставление иконографических

особенностей высокого иконостаса и конкретных литургических нововведений. К примеру, наиболее оригинальная центральная композиция «Спас в силах» может быть рассмотрена в связи с появлением в русских служебниках XV в. особого возгласа в чинопоследовании Великого входа: «Возьмите врата князи ваши и внидет царь славы. Господь сил той есть царь славы» (парафраз пс. 23:9–10)[67]. Эти слова произносились непосредственно перед царскими дверьми, после чего священник входил в алтарь и полагал святые дары на престоле. Знаменательно, что в реальной богослужебной практике XV в. новый возглас был как бы прямо адресован новой иконе «Спаса в силах» над царскими дверями. Он раскрывал евхаристический и теофанический смысл важнейшего изображения, устанавливая терминологическую, образную и литургическую связь. В контексте наших рассуждений важно, что чинопоследование появляется в уставе Филофея Коккина и, по-видимому, приходит на Русь в контексте его литургической реформы.

Отдельный малоизученный аспект темы русского иконостаса составляет его связь с высокими иконостасами на Балканах, насчитывающих, как правило, три или четыре регистра изображений. Такие балканские иконостасы хорошо известны в XV–XVI вв., однако ранние точно датированные примеры пока не выявлены. Распространено мнение, что балканский вариант сложился под влиянием русского высокого иконостаса. Однако это суждение вызывает сомнение, поскольку при внешнем сходстве имеется ряд принципиальных отличий, в том числе в порядке расположения деисусного и праздничного рядов. Кроме того, такое кардинальное влияние Руси на Балканах в XV в. кажется исторически весьма маловероятным. До появления детальных исследований можно лишь догадываться, что русская и балканская традиции, развивавшиеся параллельно и независимо, имели общие афонские истоки и отразили единый замысел, вероятнее всего, возникший в среде Филофея Коккина, возможно, в период его пребывания на Афоне и разработки нового Устава. В этой связи становится более понятен исихастский смысл концепции – понимание преграды как сплошной иконной стены, скрывающей таинство и одновременно дающей его новый мистический образ.

Укрупняя проблему и отвлекаясь от восточно-христианской конкретики, можно взглянуть на тенденцию превращения прозрачной преграды в иконную стену иконостаса на фоне глобальных изменений в христианской храмовой декорации Востока и Запада. Несложно заметить, что оно созвучно основному направлению движения духовной культуры. И

в византийском мире, и на латинском Западе стержнем развития был амбивалентный процесс постепенного обособления, закрытия алтарного пространства от верующих, с одновременным усилением частного богослужения, выразившегося в умножении числа приделов и капелл, а также вотивных и поклонных образов[68]. Увиденный в этой перспективе многоярусный иконостас представляет собой прямой аналог архитектурно развитым и богато украшенным преградам готических храмов XIII–XVI вв., большинство из которых были разрушены в век просвещения и известны по гравюрам и рисункам. Создание архитектурно-иконной стены, закрывшей алтарь и одновременно воплотившей его идею в образах, могло быть обусловлено реакцией христианской церкви на нарастающий процесс десакрализации мира, в разной форме актуальный и на Востоке, и на Западе. Не претендуя на окончательный ответ, заметим, что эта перспектива позволяет рассмотреть иконостас в контексте самых крупных явлений средневековой культуры.

Шалина И. А. Вход «Святая Святых» и византийская алтарная преграда

Появление и формирование алтарной преграды (а впоследствии и высокого иконостаса), отделяющей в храме пространство алтаря от наоса, определялось многими факторами и имело длительную историю. Однако, архитектурная форма и конструкция преграды, равно как и сакральный характер ее целостной художественно-символической структуры, как кажется, восходят к вполне определенному историческому сооружению, послужившему ей и реальным, и идеально-символическим прообразом.

Осознать эту зависимость мы сможем лишь при условии ясного представления об архитектурной форме древних алтарных барьеров и их наиболее распространенных конструктивных вариантах. Воссоздать и реконструировать облик преград позволяют результаты архитектурно-археологических исследований византийских памятников, находящихся на территории современной Турции, Греции, Сирии, Македонии, Сербии и частично России. На основании этого достаточно обильного материала можно сделать следующие важные выводы. Большинство древних алтарных преград, сохранивших до нашего времени свою первоначальную структуру или реконструируемых по письменным и археологическим остаткам, на протяжении всего византийского периода с поразительным постоянством повторяют конструкцию, состоящую из четырех колонок, поддерживающих горизонтальную балку-архитрав (которую греки называли космитисом – κοσμίτης, или темплоном – το τέμπλον), трех открытых интерколумниев между ними и двух симметрично расположенных по сторонам главного прохода таких каменных плит.

В виде триумфального четырехколончатого портика были решены, судя по описаниям Павла Силенциария и выполненным на его основе реконструкциям С.Ксидиса боковые фасады алтарной преграды Св. Софии в Константинополе[69]. Благодаря сильно вытянутой – почти до центра купола – алтарной колоннаде, состоящей из 12 высоких колонн, восточное пространство Великой церкви также получило необычную П-образную форму, а центральный вход в алтарь оказался соединенным со стоящим под куполом амвоном. Поэтому северный и южный входы получили такой важный статус и были оформлены столь торжественным образом. Как триумфальный четырехколончатый портик, согласно исследованиям А. Мего, выглядела центральная часть алтарной преграды 873–874 гг. в церкви Успения в Скрипу в Греции – одна из древнейших дошедших до

нас византийских преград, причем ее меньшие по размеру боковые эпистилии пастофориев сохраняли форму балюстрады, только состоящую из двух колонок[70]. Аналогичную конструкцию имели все три преграды X в. северного храма Богоматери Панагии монастыря Хосиос Лукас в Фокиде и его Каталикона раннего XI в., центральные алтарные проемы которых представляли собой четырехколончатые портики[71]. Хорошо сохранилась четырехколончатая колоннада храма X в. в Севасте (Selciklar Köy) во Фригии[72]; по археологическим остаткам три подобные преграды восстанавливаются в церкви Св. Апостолов на Агоре в Афинах позднего X – раннего XI в[73]. По фрагментам колонок и архитрава К. Орландос реконструировал четырехколончатую преграду в церкви Хосиос Лукас на о. Эвбее начала XI в.[74] А.Эпштейн принадлежит реконструкция первоначального алтарного барьера центральной апсиды Софийского собора в Охриде середины XI в.[75]. Сохранившиеся фрагменты столбиков преграды, капителей и резные плиты, ныне украшающие стены экстерьера собора, позволяют представить его как четырехколончатый портик с тремя открытыми интерколумниями, двумя каменными резными плитами, расположенными по сторонам от центрального входа, традиционно представляющими собой низкий заграждающий барьер. В каталиконе Успения Богоматери монастыря Дафни, XI в., как и в Софийском соборе Охрида, первоначальная мраморная преграда in situ не сохранилась, но на основе оставшихся резных фрагментов и следов примыкания балки к боковым столпам и четырех опор к полу А.К. Орландосу удалось восстановить ее древнюю четырехколончатую конструкцию[76]. Туже картину мы наблюдаем в храме Панагии тес Гониас на Санторини, который по утраченной теперь надписи датируется временем правления Алексея Комнина (1081–1118 гг.). В нем сохраняется первоначальная преграда с четырьмя поддерживаемыми эпистилий колонками-опорами[77]. В XI–XII столетиях подобное решение преграды было характерно и для древнерусских каменных соборов, по-видимому, унаследовавших распространенную византийскую практику. Судить об архитектуре древнерусских алтарных барьеров сложно, поскольку первоначальные их устройства не сохранились, незначительные же археологические следы и отпечатки таких конструкций не позволяют составить цельного образа[78]. Однако все известные фрагменты ранних храмов свидетельствуют, что и в Киевской, и в Новгородской земле, независимо оттого, были это преграды каменные или деревянные, они повторяли форму колончатого портика[79]. Наиболее достоверно реконструируется, согласно исследованиям Г.М. Штендера, первоначальная деревянная алтарная преграда Софийского

собора в Новгороде (около 1052 г.), которая, несмотря на изменение традиционного материала на дерево, как и ее каменные прототипы, состояла из четырех колонок, архитрава и боковых плит[80]. Следует лишь заметить, что мнение Г.М. Штендера о расположении древних храмовых икон в интерколумниях преграды, получившее широкое распространение в литературе, является, по-видимому, ошибочным[81] (подробнее на этом мы остановимся ниже).

Большую известность получила четырехколончатая алтарная преграда середины XII в. константинопольского монастыря Спаса Пантократора, варианты реконструкции которой были предложены А. Мего и А. Эпштейн[82]. Одной из лучших сохранившихся преград этого времени является темплон монастыря преподобного Мелетия[83]. К той же конструкции примыкает эпистилий церкви Пантелеймона в Нерези 1164 г., опирающийся на четыре восьмигранных столпа-колонны[84], церкви митрополии в Серрах[85] и монастыря Хиландар на Афоне конца XII в.[86] и некоторые другие памятники. Интересно, что форма четырехколончатого или четырехстолпного алтарного барьера сохранялась даже в больших пещерных храмах, где ее приходилось специально вырубать в скале. Одним из наиболее ярких примеров служит алтарное решение храма Новой Токали X-XI вв. в Каппадокии[87]. Ее сложно устроенная восточная часть отделяется от наоса четырьмя отдельно стоящими мощными столпами-опорами, на которые перекинуты высеченные арки свода. Археологические исследования древнейших памятников, а также многочисленные фрагменты алтарных преград, хранящиеся ныне в музеях различных стран, хотя и не позволяют точно реконструировать четырехколончатый портик, но и не лишают вероятности его существование уже в IV – начале V в.[88].

Еще раз отметим некоторые повторяющиеся и характерные особенности всех рассмотренных памятников. Конструкция преграды, отделяющей алтарь от наоса, предопределила появление в ней поставленных вертикально плит, высота которых (около 1 м) соответствовала назначению барьера – он преграждал путь к Святая Святых храма, но вместе с тем, будучи низким и доходя лишь до пояса предстоящему, не препятствовал его участию в литургическом действе, позволяя свободно лицезреть происходящее в алтаре, получать благословение и причастие, отвечать на слова и жесты священнослужителей. Не столь очевидно назначение других повторяющихся элементов – колончатого портика и лежащего на нем темплона – горизонтальной балки-архитрава. Неизменно повторяясь, такая

форма алтарной преграды, конечно, не была определена только своим назначением – служить барьером, отделяющим алтарь от наоса. Даже если принять во внимание необходимость завес, закрывающих алтарь в определенные моменты службы, трудно объяснить столь настойчиво повторяемое число колонок и ярко выраженную архитектурную самостоятельность балки-архитрава. Она всегда выступает как сложный профилированный карниз, часто украшенный резными орнаментами и изображениями. Что же касается четырех колонок, то в их форме ясно подчеркивается идея колонны, а не просто столпа-опоры. Тонкие фусты колонок и резные, подчас замысловатые по рисунку капители были предназначены для свободного восприятия их изящной формы в сквозной преграде или на фоне красивых тканей, которыми могли затягивать интерколумнии. Это соображение лишний раз подтверждает мысль о том, что интерколумнии древних преград не были предназначены для заполнения их большими иконами, которые не только не соответствовали архитектуре прозрачного портика, но и должны были вызывать определенные технические трудности при закреплении их между легкими опорами с капителями. Важно, что и сами византийцы воспринимали темплон или алтарную преграду именно как «портик вимы» (η στοα του βηματος – например, у Феодора Педиасим, XV в.[89], т.е. сквозную конструкцию. Эта мысль нашла ясное выражение у В.Н. Лазарева: «Для византийцев алтарная преграда, высеченная из мрамора и украшенная драгоценными шелковыми завесами, представляла самодовлеющую эстетическую ценность, прельщавшую глаз красотою пропорций и строгих архитектурных линий. Вот почему они столь упорно не хотели превращать темплон в простую подставку для икон»[90]. Общепринятое мнение о закрытых иконами интерколумниях до XIV в., по-видимому, справедливо лишь в отдельных и достаточно редких случаях[91].

Помимо четырех колонок и архитрава алтарной преграды следует отметить сохранение традиции трех входов в Святая Святых храма и перекрытие колончатой балюстрадой не только центрального проема, но и боковых восточных капелл, т. е. вообще трехчастное деление алтарной преграды, как наиболее устойчивый конструктивный элемент[92].

Открытые пространства между колоннами преграды, скорее всего, действительно завешивались ткаными завесами, которые удобно было крепить с внутренней стороны архитрава. Для раннего времени эта традиция в письменном виде зафиксирована лишь относительно монастырей, где, во всяком случае, в XI в. она была уже характерной особенностью монашеского богослужения[93]. Об этом свидетельствует

важное замечание Николая Андидского, высказанное им в одном из комментариев на литургию между 1055–1063 гг. (или в конце столетия)[94]. Он пишет: «Закрытие дверей и задергивание завесы над ними, как это обычно делают в монастырях (выделено мной. – И. Ш.), и покрытие даров так называемым аэром (воздухом) означает, как я полагаю, ту ночь, в которую случилось предательство ученика, приведение Христа перед Каиафой… Но когда воздух поднимается и завеса (катапетасма) отодвигается (отдергивается) и двери открываются, это означает утро, в которое они увели его и поставили перед Понтием Пилатом, правителем»[95].

Однако уже самые ранние византийские изображения алтаря показывают его закрытым тканями-завесами. Так, на пиксидах VI в. сирийско-палестинского происхождения нередко появляется образ трехчастного алтаря, состоящего из четырех витых колонок, в боковых проходах которого появились длинные пелены-завесы[96]. В сцене жертвоприношения Авеля Мельхиседека и Аарона на мозаике VII в., находящейся справа от храмового алтаря церкви Сан Аполинаре ин Классе в Равенне, завесы показаны широко распахнутыми перед престолом-жертвенником, помещенным в алтарную нишу[97]. Особенно выразительно изображены они в проемах П-образной многостолпной алтарной преграды на знаменитом костяном ларце из Полы (V-VI вв., Археологический музей в Венеции)[98].

О том, что и завесам, и трехчастному делению входа в Святая Святых, и четырем колонкам, отделяющим его от храма, придавалось важное значение – и конструктивное, и символическое – свидетельствует большой иконографический материал, сохранявший на протяжении всего византийского периода отмеченные особенности преграды и входа в алтарь христианского храма. Наиболее ранним примером, к тому же отличающимся редкой подробностью, является мозаика раннего VI в. из Сан Аполинаре Нуово в Равенне, показывающая храмовый интерьер сразу как бы в двух проекциях – его восточную алтарную часть и боковые колоннады базилики, разделяющие ее на три нефа. Известно, что мозаика была переделана после 570 г.. когда после победы над арианами вместо фигур царя Теодориха и его придворных в проемах между колоннами появились тканые завесы[99]. Даже если, согласно мнению Е. Дюггве, на мозаике представлен не храмовый алтарь, а открытая базилика для церемоний или вход во Дворец Теолориха[100], знаменателен мотив трижды повторенного четырехколончатого портика с подвесными пеленами в его проходах. Но особенно выразительно вход или преграда представлен на

другой мозаике того же храма в сцене «Притча о фарисее» (северная стена), где фасад алтарного пространства понимается как четырехколончатый портик с завесами. Примечательно, что здесь он, в соответствии с содержанием притчи, имеет еще смысл входа в Царствие Небесное. Весьма сходную картину алтарного фасада – входа в Святая Святых видим на сохранившемся фрагменте мозаичного убранства храма Рождества Христова в Вифлееме 1169 г. с изображением Антиохийского Вселенского собора. В центре трехпролетной купольной постройки, в которой происходило заседание собора, помешен алтарь, а боковые проходы, образуемые четырьмя изящными колонками, тщательно завешены пеленами[101].

Чаще всего алтарное пространство воспроизводится на византийских миниатюрах. Так, в рукописи третьей четверти XII в. «Хроника Иоанна Скилицы» (Madrid. Nac. bibl. Vitr. 26–2), в сцене, изображающей литургическую процессию в Константинополе (fol. 210 v), храм, куда двигается процессия, представлен в виде проема-входа и продолжающей его, как бы развернутой на зрителя четырехстолпной алтарной преграды с завесами. В другой миниатюре той же рукописи, где изображено коронование Константина VII Порфирогенета (fol. 114 v), происходившее, согласно обряднику двора, в алтаре, показаны те же четыре колонки с пилястрами и архитравом[102]. Даже если на миниатюре в развернутом виде представлен киворий, а не алтарная преграда, сохранена сама идея – отделить престол четырехколончатым портиком, играющим здесь, помимо смысловой, заметную композиционную роль.

Очень важен тип символических изображений, который передает литургический образ алтаря или храма вообще. В литургическом свитке константинопольского происхождения второй четверти XII в. (Patmos. Cod. 707) в сцене Литургии Василия Великого показан трехчастный алтарь, отделенный от нас четырехколончатым портиком-барьером[103]. Подобный образ сохраняется в миниатюре «Вознесение Христа» второй четверти XII в. из Гомилий Иакова Коккиновафского (Vat., gr. 1162, fol. 2 v), где, помимо самой конструкции, акцентирована форма четырех перевязанных колонок[104]. Такая же композиция сохраняется в изображении Города-Храма, на фоне которого помещена фигура пишущего Григория Назианзина, из сборника его литургических гомилий, около 1150 г. (Sin., gr. 339, lol. 4 v)[105], где четыре столпа-колонны, поставленные на разных уровнях, организуют сложное символическое архитектурное пространство.

Конечно, нельзя не учитывать происхождение формы алтарной

преграды, нередко рассматривавшейся как своего рода триумфальная арка храма, от соответствующего ей классического римского архитектурного памятника, уже в IV в. унаследованного христианской императорской традицией, чему наиболее ярким примером служит Арка Константина 315 г. в Риме. Она содержит все отмеченные элементы: и четырехколончатый портик с архитравом, делящий стену на три части, и тройной вход, центральный проем которого, как самый главный и торжественный, выделялся размерами. Воспроизведение этого архитектурного образа в форме византийской алтарной преграды лишний раз свидетельствует о понимании ее как торжественной триумфальной арки Христа – Царя и Победителя. Это отчетливо видно в следующих иконографических примерах. На знаменитом серебряном блюде-миссории 388 г. (Мадрид, Академия истории)[106], изготовленном по торжественному случаю – 10-летию царствования императора Феодосия I, церемония разворачивается на фоне четырехколончатой римской арки с фронтоном или фасада храма. Аналогично имперской иконографической схеме римских монет с образами императоров-триумфаторов[107], торжественная тронная фигура Феодосия, представленного с нимбом, вручающим чиновнику свиток codicillus, вписана в центральный проем арки, полуциркульный свод которой высоко поднят над уровнем архитрава. Такая же четырехколончатая форма портика с высоким арочным проемом в центре, но уже без венчающего фронтона изображена на серебряном блюде со сценой помазания Давида, 628–630 гг. (Кливленд, Музей искусств)[108]: торжественность изображаемого действа соответствует триумфальному характеру архитектурной формы, воспроизводящей здесь уже не римский триумфальный памятник, а христианскую алтарную преграду. Об этом свидетельствует воспроизведение такой конструкции на серебряном дискосе 565–578 гг. из Риха (коллекция Дамбартон Оакс, Сирия) с композицией «Причащение апостолов», представленной в алтаре храма на фоне преграды[109]. К иконографии этого изображения мы еще вернемся.

Однако речь идет не о происхождении четырехколончатой классической формы портика вообще и не об унаследовании ее христианской традицией, а об устойчивости восприятия такой формы на протяжении всего средневековья как образа идеальной алтарной преграды, отделяющей Святая Святых христианского храма от наоса. Об этом свидетельствуют даже совсем поздние, поствизантийские изображения храма и древнерусские рукописи, фронтисписы которых зачастую украшались символическим образом Соборной Церкви или Города-Храма Небесного Иерусалима, представленным в виде разреза трехчастного

храма и четырех столпов, отделяющих три алтарные пространства[110].

Кажется очевидным, что сохранившиеся до настоящего времени древние алтарные преграды и их реконструкции, воссоздаваемые по археологическим остаткам, большой иконографический материал – воспроизводит ли он реальный памятник или изображает образ идеальной алтарной преграды, зачастую понимаемой как образ-икона идеального храма, – убеждают в устойчивости архитектурной формы преграды и существовании в восприятии средневековья ее определенного архитектурного клише. В основе этого образа должна была также лежать некая конструкция, представляющая собой какую-то идеальную модель.

На наш взгляд, конструкция алтарной преграды, состоящая из колонок и архитрава, восходит к архитектурному облику входа в Святая Святых ветхозаветной Скинии. Она точно повторяет вид сквозной преграды, отделяющей Святая Святых – самую сокровенную часть Скинии, место хранения Ковчега завета, от помещения «Святого» – передней части Скинии. Библейское описание ее создания (Исх. 25–27; 36–38) и выполненные на его основании реконструкции[111] свидетельствуют, что вход в Святая Святых был оформлен в виде четырех деревянных колонн, обложенных золотом, и образуемого ими тройного прохода, пролеты которого были тщательно завешены ткаными завесами, украшенными изображениями херувимов: «И сделай завесу из голубой, пурпуровой и червленой шерсти и крученого виссона; искусною работою должны быть сделаны на ней херувимы. И повесь ее на четырех столбах из ситтим, обложенных золотом, с золотыми крючками, на четырех подножиях серебряных. И повесь завесу на крючках и внеси туда за завесу ковчег откровения; и будет завеса отделять вам святилище от Святого–святых» (Исх. 26:31–33). И далее: «А для ворот двора завеса в двадцать локтей из голубой и пурпуровой и червленой шерсти и из крученого виссона узорчатой работы; столбов дня нее четыре и подножий к ним четыре» (Исх. 27:16). Сходное устройство стены – т.е. тканых завес, плотно натянутых между столпами, – отделяющей Святая Святых от Святого, сохранялось в Иерусалимском храме, построенном Соломоном и перестроенном Иродом. По-видимому, оно повторялось и на фасаде всего сооружения[112].

Примечательно, что конструкция сквозного четырехколончатого портика с тремя входами, в центральном проеме которого виден Ковчег Завета, в I–III вв. стала устойчивой иконографической схемой не только фасада Святая Святых, но и образом Иерусалимского храма вообще. Именно таким представлялся он и иудейском искусстве, изобразительные

формы которого складываются, как известно, только в позднюю эллинистическую эпоху. В первую очередь, следует вспомнить такие концептуально важные для создания образа памятники, как древнейшее воспроизведение Храма на монете Бар Кохбы (132–135 гг.)[113]. На ней представлен храмовый фасад Скинии, или Святая Святых Иерусалимского храма, в виде сквозного портика с четырьмя колонками, поддерживающими архитрав, и тремя входами, в центральном большем проеме которых виден Ковчег завета; звезда, расположенная над портиком, выражает символический образ Звезды-Мессии (Числ. 24:178) и напоминает об имени того, с кем ассоциировалось изображение, – имя Бар Кохба на арамейском языке означает «Сын Звезды». Известно, что это и все последующие символические изображения Храма являлись не археологически точным воспроизведением Храма, построенного Иродом и уже к тому времени давно разрушенного, но выражали мессианские представления об идеальном «Третьем Храме» и новом восстановленном Иерусалиме. Здесь следует вспомнить не только пророчество Захарии (Зах. 14:9, 16) о всех народах, которые в мессианскую эру соберутся во вновь отстроенном Храме, чтобы отпраздновать торжество Скинии, но и те реальные эсхатологические настроения, которые, судя по апокрифической литературе I-II вв., были основой духовной жизни эпохи. Апокалиптические ожидания и представления о приходе Мессии и новом Иерусалимском храме получают безусловное преобладание после поражения восстания Бар Кохбы[114]. Поэтому появление на монете, отчеканенной в краткий момент торжества повстанцев и признания их идей, образа нового Иерусалимского храма выглядит глубоко символичным. Еще явственнее символика будущего торжествующего Храма проявляется в триумфальности самой архитектурной формы – четырехколончатого портика, с одной стороны, восходящей к библейскому описанию фасада Святая Святых Скинии, а с другой – повторяющей образ классического эллинистического памятника. Ф. Рикерт справедливо предположил, что отточенная эллинистическая форма четырехстолпного портика с архитравом на монете Бар Кохбы была заимствована с изображения подобной постройки на монете императора Адриана, которая использовалась как раз в эти годы, то есть между 118 и 138 гг.[115] Аналогичная форма четырехстолпного или четырехбашенного позднеримского сооружения появляется и на других монетах эпохи I–II вв. где она служит триумфальной эмблемой римского императора, его всеобъемлющей власти и Римской империи вообще[116].

Те же элементы – четырехколончатый портик Святая Святых,

трехчастное деление фасада, архитрав, поддерживающий несколько (12 ?) полукруглых арочек, – повторяются на фреске западной стены синагоги Дура Европос (233–235 гг.) в символическом изображении Иерусалимского Храма-Скинии над нишей для хранения ковчега Торы[117]. По мнению К. Вейцмана. именно эта фресковая композиция относится к первому слою росписи и датируется I в.[118] На каменном рельефе в катакомбах Бет Шеарим. III в.[119], представлен четырехколончатый вход-портик, в центре которого воспроизведены дверцы шкафа для торы, столь близкие форме царских врат алтарной преграды. Наконец, такой же фасад храма, или Святая Святых, встречается на золотых донцах стеклянных паломнических ампул, увозимых пилигримами из Иерусалима[120]. Прототипом этого золотого четырехколончатого портика, по мнению Г. Кесслера, является изображение Храма, аналогичное фресковому образу в Дура Европос[121]. С. Клер склонен видеть в изображении на донце храм Соломона и праздник обновления храма как аллюзию на текст I книги Царств (1Цар. 8:65) и на пророчество Захарии (Зах. 14:9. 16)[122].

Как видим, все элементы, к которым часто прибавляются завесы, восходят к библейскому тексту и в древнеиудейском искусстве становятся одной из самых распространенных изобразительных форм: с мотивом тройной арки-входа, т.е. с мессианским идеальным Храмом, у древних евреев ассоциировалась идея Воскресения – личного и всеобщего. Об этом свидетельствуют многочисленные рельефы с таким изображением на боковых стенках саркофагов-оссуариев I–III вв. н. э.[123]

Важно, что вес элементы архитектурной стены Святая Святых уже в раннехристианское время получили символическое истолкование. Согласно Филону, четыре колонны, отделяющие Святая Святых Скинии, создают три пространственных измерения и расположены на границе двух миров: чувственного и идеального. Звезде, завесам в трех отделениях скинии и ее тройному входу Филон и Иосиф Флавий придавали космическое вселенское значение[124]. Иосиф Флавий пишет: «Устройство Скинии должно было напоминать и служить отражением всего мироздания… завесы, сотканные из четырех сортов материала, служит эмблемой стихий». И далее: «Разделив внутренность скинии на три части. Моисей поставил в расстоянии 10-ти локтей от задней стены четыре колонны... помещение за этими колоннами до задней стены представляло Святая Святых, тогда как остальное пространство Скинии было открыто доступу священнослужителей. Такое распределение Скинии знаменовало собой изображение всего мироздания: третья часть ее, которая отделялись четырьмя колоннами, и в которую был запрещен доступ священникам,

изображала небо, как место пребывания Господа Бога. Завесы у входа, закрывающие его, пошли у нас от Скинии»[125]. Если учесть, что местом невидимого пребывания Бога и Ветхом Завете является помещение, недоступное не только простым людям, но и священникам, становится понятным особое отношение иудеев к тому, что отделяло их от славы Господней: к стене, состоящей из завес, натянутых между четырьмя колонками. Недоступность Бога, обитающего в Святая Святых, как в невидимом мировом пространстве, предопределило космическое толкование Скинии, глубоко абстрактный характер ее символического осмысления, особенно ее «Святой» части и отделяющей ее конструкции. Поэтому трехчастный фасад, четыре колонки и завесы действительно должны были приобрести наивысшую среди всех прочих частей Храма степень спиритуализации и символизма.

Иудео-эллинистические комментарии и символические интерпретации Скинии были приняты и в раннехристианской среде, но не только по отношению к земному Иерусалимскому храму, но и к образу Церкви Нового Завета. Не случайно ветхозаветное изображение Храма-Скинии оказывается весьма близким к словесной иконе Небесного Иерусалима, увиденной и описанной Иоанном Богословом (Откр. 21:14). Им сознательно используется ветхозаветное слово «скиния» как синоним Небесного Города-Храма (Откр. 15:5), т. е. ветхозаветный термин принимается для описания важнейшего новозаветного понятия. Характерным в этом смысле является изображение Небесного Иерусалима на мозаике около 435 г. в триумфальной арке над апсидой базилики Санта Мария Маджоре в Риме, где идеальный образ торжественного входа в идеальный небесный город Иерусалим оформлен аналогично входу в Святая Святых иерусалимского храма и виде мошной четырехколончатой колоннады, облик которой символически повторен внутри города – на фасаде самого храма[126].

Еще увереннее можно говорить об их принципиальной схожести при обращении к ранним иллюстрациям Небесного Иерусалима, в которых сохраняется словесная икона данного в Откровении образа. Небесный Иерусалим представляется в них как град, окруженный с четырех сторон стенами, каждая из которых прорезана четырьмя колоннами-башнями и тремя арочными порталами, согласно с текстом Апокалипсиса: «Он имеет большую и высокую стену, у которой с востока трое ворот, с севера трое ворот, с юга трое ворот, с запада трое ворот» (Откр. 21:21 13). Откровеннее всего конструкция такой стены показана на изображениях Небесного Иерусалима в латинской иллюстрации конца IX-X вв. к поэме

«Психомахия» Аврелия Пруленция Клеменса с изображением Templum Dei («храма душ») (Leiden, Univ. bibl. Cod. Burmannorum. Q. 3, Col. 148)[127], на итальянской фреске второй половины XI века в Сан Пьетро аль Монте Сопра в Чивате[128] и в латинской рукописи Апокалипсиса Сан-Севера (Paris, Nat. bibl., lat. 8878, fol. 207v-208)[129]. Важнейшей деталью всех этих изображений является повторяющийся мотив двенадцати городских башен или колонн, которые прорезают стены города, располагаясь так, что на каждой стороне их оказывается всегда четыре, т.е. имеют вид уже рассмотренного нами символического фасада идеального Храма-Скинии, изображенного на монете Бар Кохбы. Причем центральный из каждых трех входов соответствует тому, что скрыто в центре его храма: на монете Бар Кохба это Ковчег завета, а в иллюстрациях Апокалипсиса – Престол с агнцем Христом.

Следовательно, восходящая к библейскому тексту архитектурная конструкция, отделявшая Святая Святых от «Святого» Скинии и состоящая из открытого четырехколончатого портика, принимала на себя сразу несколько функций. Она отражала облик реального земного фасада Скинии, входа, ведущего в Святая Святых, исторического фасада Иерусалимского храма, портала иерусалимских стен; одновременно она служила символическим образом Скинии, идеального Иерусалимского храма, Града Иерусалима. В то же время четырехколончатые или четырехбашенные врата с тремя входами уподоблялись стене Небесной Скинии, т. е. были иконой Иерусалима Небесного. Как показали работы Е. Ревель-Неер и Б. Кюнель, эта последовательная цепочка образов, каждый раз вбиравших в себя предыдущий, привела к созданию ряда устойчивых иконографических схем, восходящих к Библии и вызывающих определенные зрительные ассоциации[130].

В свою очередь, воспроизведение этого образа в иконографии алтарной преграды свидетельствует, что и она восходила к земному фасаду Скинии, ведущему в Святая Святых, и одновременно уподоблялась стене Небесной Скинии, т. е. служила иконой небесного Города-Храма. Возникает естественный вопрос о времени заимствования этой ветхозаветной формы, уже во втором веке существовавшей лишь в изображениях. Как кажется, это последнее обстоятельство, а также широкое распространение космологического характера комментариев четырехколончатого портика Святая Святых более всего повлияли на усвоение алтарной преградой его «чистой» архитектурной формы и его ясного символического значения. Иконография алтарной преграды раннехристианского храма, по-видимому, выработалась в иудео-

христианской среде, широко культивировавшей символическое изображение Храма, подобное представленному на монете Бар Кохбы, и переосмыслявшей его мессианскую символику в духе новозаветного времени. Об этом свидетельствуют и раннехристианские представления о храме, его частях, отмеченные стремлением к «видимому посредству». Действительно, космическое толкование Филоном четырехколончатого портика, отделявшего Святая Святых как границы двух миров, как вселенского символа Скинии-Храма, соответствует аналогичной интерпретации святыми отцами алтарной преграды, конструкция которой повторяет тот же архитектурный образ. Апостольские постановления III в. прямо указывали на строительство церквей по образцу ветхозаветного храмового устройства[131]. А уже ранние отцы церкви рассматривали христианский храм, устраиваемый наподобие Скинии, не только как свершение ветхозаветных прообразов, но как апостольское предание: «Нужно, чтобы вы знали. Что мы приняли от божественных и всехвальных апостолов: церковь устроять наподобие Скинии Свидения» (Иоанн Постник, VI век)[132]. Но наиболее ясное и точное осмысление преграды, разделяющей мир чувственный от мира духовного, содержат тексты литургических комментариев, прямо связывающие горизонтальный брус, лежащий на колоннах алтарного барьера, – космитис (κοσμίτης) – с ветхозаветным образом святого очистилища – το αγιον κοσμικον. Древнейший из них сохранился в компилятивном тексте XII в. «Слово, содержащее в себе всю церковную историю и подробное объяснение всего, что совершается в божественном священнодействии», приписываемом Софронию, иерусалимскому патриарху VII и. Н.Ф. Красносельцев убедительно показал, что среди нескольких разновременных напластований этого произведения самым древним толкованием храма, которое он датирует VI в., является толкование ветхозаветное, т. е. интерпретация всех его частей и обрядов как свершение ветхозаветных прообразов[133]. Согласно ему, храм устраивается наподобие Скинии свидения, где алтарная часть есть Святая Святых, киворий над престолом – образ кивота завета, космит – образ ветхозаветного космия – очистилища: «…космит соответствует ветхозаветному священному космию, представляя украшенное крестом изображение распятия Христа, иногда же космит устрояется во образ завесы»[134]. Важно, что этот текст дословно повторяется Германом Константинопольским («космит соответствует подзаконному и святому космию, представляя украшенное крестом изображение распятого Христа»)[135] и позже усваивается Уставами Афанасия Афонского и Св. Саввы[136], а само сочетание слов αγιον κοσμικον

восходит к евангельскому толкованию апостолом Павлом ветхозаветного храмового устройства (Евр. 9:1), Космитом – очистилищем – в Библии называется золотая крышка с двумя херувимами, покрывающая Ковчег завета, с которой Бог открывался Моисею и возвещал ему свою волю (Исх. 30:6). Она называется так потому, что раз в год первосвященник кропил ее жертвенной кровью для очищения грехов народа. Этот смысл и значение священнодействия и раскрываются апостолом Павлом в послании к евреям. С. Дюканж в словаре греческих терминов под словом ιλαστηριον прямо называет космит очистилищем (ιλαστηριον)[137]. Следовательно, космит алтарной преграды ассоциировался с покрывалом Ковчега завета и охраняющими его херувимами, с местом теофанического явления Бога и жертвенного очищения от грехов. При сравнении этих значений с иконографической структурой икон на алтарной преграде придется признать, что их основное содержание – моление, покаяние, сослужение Богу, херувимское предстояние и теофаническая картина явления Христа – определены этим кратким, но весьма емким комментарием. Следует также помнить, что слово ιλαστηριον было древним христологическим понятием, употреблявшимся по отношению к жертве Христа, его очищающей крови (позже употребляемом также и но отношению к очищенной плоти Богородицы)[138]. Поэтому толкование космитиса как ветхозаветного очистилища в комментарии имеет продолжение: «...как изображение распятого Христа».

Прямую связь с ветхозаветным храмовым устройством обнаруживает и декоративное убранство алтарной преграды. Только ее символическим замыслом как входа в Святая Святых можно объяснить преобладание в резном декоре космитиса или темплона образов животных, птиц и деревьев, напоминающих о вырезанных и вышитых украшениях на стенах и завесах ветхозаветного храма (Иез. 41). В ранних изображениях византийских преград появляются и другие иконографические детали, связанные с богослужебными предметами и символическими мотивами Иерусалимского храма. Большой интерес представляет уже рассмотренное выше серебряное блюдо 564–578 гг. со сценой «Причащение апостолов», где колончатая конструкция преграды имеет в центре полукруглую конху, заполненную раковиной, по сторонам которой на архитраве поставлены два светильника в форме ваз или фиалов, характерных для храмового богослужения Скинии. О традиции зажигать на космитисе подсвечники свидетельствуют монастырские типики. В славянской рукописи Алексеевского константинопольского Устава XI в. говорится: «...да испълнится свещь тябло (τεμπλον) иже над дверьми олтаря»[139]. Форма

раковины в полуциркульной конхе, поднятой над архитравом четырехколончатого портика, находит полную аналогию в ветхозаветной иконографии. Именно так представлен фасад Святая Святых на каменном рельефе из Бет Шеарим[140], где раковина венчает полукруглый фронтон над закрытыми дверьми шкафа для свитков Торы, напоминающих форму царских врат иконостаса. Тот же мотив раковины, вписанной в нишу, украшает фасад храма в мозаиках пола синагоги Бет Шиан (VI в.)[141], а также нишу для свитков Торы на фреске синагоги Дура-Европос (I в.). Интересным символическим изображением, соединившим конструкцию из четырех витых колонок с капителями и кивория, увенчанного мотивом раковины на фронтоне, является ампула с образом Гроба Господня из коллекции Дамбартон Оакс[142]. Ее композиция и отдельные детали очень близки иконографии иудейских памятников. Фигуры львов, часто представленных справа и слева от символического изображения Ковчега завета, шкафа для свитков Торы или входа Святая Святых напоминают о резном деревянном олонецком тябле иконостаса XIV в. (?) из собрания ГИМ, где подобные львиные образы вместе с херувимами обрамляют композицию Распятия (в полном согласии с литургическим комментарием космитиса Софронием Иерусалимским) и фигуры святых[143]. Распространенная византийская традиция придавать колонкам алтарной преграды сложную «перевязанную узлом» форму также могла быть связана с аллюзиями на «причудливую форму столбов» входа в святилище Соломонова храма[144].

Сходство алтарной преграды с фасадом Святая Святых усиливалось благодаря использованию завес в интерколумниях (что согласуется с толкованием ее Симеоном Солунским: «Христос проложил путь через завесу плоти, через Него нашли мы вход во святое»[145] и характерного декора с изображениями ветхозаветных священников и херувимов. Стоит вспомнить, что над преградой возвышалась богатая сень кивория, балдахином покрывавшая святой престол (т. е. Ковчег завета). Поэтому для предстоящего в храме вся эта алтарная композиция должна была действительно восприниматься палаткой Скинии с конструкцией ее фасада, состоящего из тканей и брусов. Очевидно, что с пониманием космитиса как ветхозаветного очистилища связано декоративное оформление сплошной каменной алтарной преграды в церкви Благовещения в Каране (Сербия)[146], прорезанной тремя арками, между которыми прямо над входом в алтарь – Святая Святых и прямо над царскими вратами как образе крышки Ковчега завета написаны фресковые изображения херувимов со сложенными в знак поклонения святыни

крыльями. 12 икон праздников или 12 образов апостолов, размещенных на темплоне вокруг Христа и часто имевших в древности полукруглые арочные завершения, соответствуют 12 коленам, вратам и камням основания, а их общие композиции могли быть чрезвычайно близки многоарочному завершению архитрава Храма на фреске в Дура Европос и монете Бар Кохбы. Показательно сравнение с нею реконструкции алтарной преграды середины XII в. константинопольского монастыря Спаса Пантократора. Отметим, что крест на алтарной преграде занимает место пророческой звезды на ветхозаветных памятниках.

Мессианский символизм ветхозаветного портика мог быть усвоен благодаря эсхатологическому характеру древней литургии, сильно повлиявшему на ранневизантийские литургические комментарии службы и храмового устройства. Прежде всего, он проявлялся, по мнению К. Фелми, в акцентировании идеи упразднения границы между пространственным и временным, землей и небом[147]. Стояние в «храме славы Божьей» воспринималось как стояние на небесах, а события будущего воспринимаются наравне с событиями уже прошедшими, как об этом свидетельствуют слова анафоры, в одном ряду поминающие Распятие Христа и его Второе пришествие. Эсхатологическое понимание литургии ясно проявляется в молитве Малого входа: «Сотвори со входом нашим входу святых ангелов бытии, сослужащих нам и сославящих твою благость», но особенно в евхаристической молитве Иоанна Златоуста: «...аще и предстоят тебе тысящы архангелов и тмы ангелов, херувими и серафима, шестокрилатии. многоочитии возвышающийся пернатии победную песнь поюще, вопиюще, взывающее… С ними и мы блаженными силами… вопием и глаголем: свят еси…». Космическое восприятие алтарной преграды должно было усилиться с появлением мистагогии Максима Исповедника, указавшего на соединение в храме во время литургии духовного и чувственного, земного и небесного[148]. Согласно ему, чтение Евангелия уже символизирует конец мира, а отпущение оглашенных указывает на разделение людей на Страшном суде, который в этот момент уже совершается[149]. Великий вход для Максима «откровение тайны спасения нашего, сущей во святилищах Божественной сокровенности»[150]. Песнь «Свят, свят, свят» указывает на «наше единение и равночестность с бесплотными силами, которое будет явлено в будущем»[151]. Широкое распространение его комментария на Руси в XI в. способствовало эсхатологическому восприятию здесь и литургии как предвкушения будущего века, и символики алтарной преграды как ее «видимого образа». Уже в самом начале текста символика

храма указывает на соединение земли и неба и упразднение границы между ними[152]. Еще более усиливала этот аспект литургии «Толковая служба», которая основывалась на толковании Григория Богослова и Германа Константинопольского. Божественная литургия, следуя этому комментарию, является не столько изображением небесного богослужения, как у Дионисия Ареопагита, и не столько предвкушением будущих благ, как у Максима, сколько сама становится временем и местом действия небесных сил: «...херувими аки ереи, серафими аки стли, аггли аки діакони, и многоочиті аки цріе, шестокрылі иже лира своя закрываху окрест его предстоят, и не могуще зрети се бо невидимо служитъ со иереомь»[153].

Здесь нельзя не вспомнить об устойчивой традиции размещения древне-русских изображений херувимов на предалтарных столпах или на стенах вимы, в непосредственной близости к алтарной преграде, порой прямо над брусом космита, и, возможно, на нем самом. Хорошо известный обычай XVI-XV1I в. «наводить красками херувимов» на тяблах иконостаса, безусловно, восходит к древней иконографии алтарной преграды. В связи с этим становится понятным содержание текста на новгородской берестяной грамоте, адресованной художнику Олисею Гречину, в которой, как теперь можно думать, речь идет о заказе икон на алтарную преграду 90-х годов XII в.: «Напиши ми шестокриленая анг(е)ла 2 на довоу икоунокоу, на верьхо деисусоу»[154]. Фресковые изображения херувимов в алтарях (например, в новгородских храмах XII в., в соборе Снетогорского монастыря во Пскове 1313 г. и во многих других памятниках) уподобляли алтарь ветхозаветной Скинии и Святая Святых, а их образы на космите и, возможно, на завесах[155] восходили к иконографии входа «Святая Святых», буквально следуя его библейскому описанию «И сделай завесу из голубой, пурпуровой и червленой шерсти и крученого виссона: искусною работою должны быть сделаны на ней херувимы. И повесь ее на четырех столбах из ситтим, обложенных золотом» (Исх. 26:31). Но одновременно образы херувимов были созвучны уже отмеченным литургическим текстам, отражая их ярко выраженный эсхатологический характер. Анализируя содержание и распространенность на Руси толкования Григория Богослова, «Толковой Службы» и комментария св. Максима, К. Фелми указывает на сравнительно долгое преобладание эсхатологического аспекта в толковании божественной литургии на Руси[156]. А это, в свою очередь, могло определять соответствующее восприятие алтарной преграды древнерусского храма.

Таким образом, мессианское ожидание восстановленного Иерусалимского храма, выразившееся у иудеев в символическом изображении идеального Храма, получает в церкви Нового Завета свое развитие и завершение: облик алтарной преграды каждого земного храма, служа знаком взаимопроникновения и единения временного и вечного, становится символической иконой Храма Небесного – идеальным образом Небесного Иерусалима. В этом контексте особый смысл приобретает толкование Симеоном Солунским алтарной преграды и темплона (космита) как «союза любви и единение во Христе Святых, сущих на земле, с горними, как завета Бога с людьми»[157], ибо «Се скиния Бога с человеками и Он будет обитать с ними» (Откр. 21.3). Прямое уподобление алтарного портика Божественной Скинии получает в символическом комментарии XV в. свою окончательную и ясную форму.

Эволюция открытой алтарной преграды в высокую сплошную стену иконостаса отразила процесс усиления эсхатологических представлений о ней как о зримом образе Будущего Века. Иконостас, перекрывавший всю ширину наоса и прорезанный, в соответствии с трехчастным делением храма и алтаря, тремя вратами, был уподоблен «высокой стене Небесного Иерусалима», с восточной стороны которой было «трое ворот». Сосредоточение перед ним верующих во время литургии должно было связать его с главной идеей евхаристии, слить в один зримый образ спасения: в иконостасе видели идеальную икону Царствия Небесного, лицезрели присутствие Бога, пребывавшего здесь среди людей. Поэтому ему и были приданы традиционно-узнаваемые черты небесного Храма-Города.

Лидов А. М. Византийский антепендиум. О символическом прототипе высокого иконостаса

Вопрос о происхождении высокого иконостаса, явившегося как целостная многоярусная структура на рубеже XIV-XV вв., давно занимает умы исследователей, показавших истоки иконостаса в декорации византийского темплона и отметивших постепенный характер эволюции[158]. Однако между пестрой картиной темплонов и совершенной композицией первых иконостасов существует некий трудно объяснимый разрыв – как бы отсутствует промежуточное звено, позволяющее предположить, что в процессе превращения темплона в иконостас участвовали иконографические образцы, в рамках которых была разработана изобразительная концепция иконостаса. Согласно гипотезе, лежащей в основе этой статьи, одним из таких символических прототипов мог быть византийский антепендиум.

Антепендиум

Antependium, или предалтарная икона, закрывающая внешнюю сторону алтарного престола, хорошо известен в средневековом искусстве Запада[159]. Эта часть декорации алтаря также имела названия: pallium (pala, palliotto), paramentum, tabula, velamen, vestimentum[160]. Однако в качестве историко-художественного термина чаще всего используется antependium (дословно «впереди висящий»), в переводах термина на европейские языки акцентируется именно местоположение перед алтарем («altar frontal», «devant d'autel»). В русской традиции «антепендиум» мало известен, понятие отсутствует во всех словарях художественных терминов, пока не существует и адекватной замены латинского термина, который, на наш взгляд, может быть переведен как «предалтарный образ» или «предалтарная икона».

Упоминания о золотых и серебряных антепендиумах (украшениях алтарных престолов) встречаются в письменных источниках с IV в.[161] Одно из ранних свидетельств об иконографии сохранилось в тексте Liber Pontificalis (деяния римских пап) от эпохи папы Сикста III (432–440), где говорится, что император Валентиниан разместил у алтаря апостола Петра «золотое изображение Спасителя, 12 апостолов и 12 врат, украшенное драгоценными камнями»[162]. По всей видимости, речь идет о композиции «Христос с апостолами, стоящие во вратах Небесного Иерусалима», которая хорошо известна по раннехристианским саркофагам.

Знаменательно, что раннехристианская изобразительная структура сохраняет свое значение в самом знаменитом сохранившемся антепендиуме из Сан Амброджо в Милане. Сделанный из золота и серебра, этот антепендиум, заказанный архиепископом Ангильбертом (824–859), и сейчас находится на своем историческом месте, закрывая алтарный престол, расположенный над гробницей св. Амвросия[163]. Композиция разделена на три части. В центре представлено теофаническое видение, напоминающее как о небесной славе и всемогуществе Христа, так и о грядущем Страшном суде. Расположенный в средокрестье образ Христа на троне окружают символы Евангелистов и апостолы, разделенные на четыре группы и показанные в угловых компартиментах. Икону Теофании фланкируют 12 сцен христологического цикла, размешенные в три яруса. Эта программа была дополнена изображениями на боковых гранях («Поклонение кресту») и задней стенке алтарного престола, где представлен житийный цикл св.

Амвросия Медиоланского и ктиторская композиция из двух медальонов, в которых изображено, как архиепископ Ангильберт получает антепендиум от мастера Волвиниуса, а затем вручает его св. Амвросию. Стремление отразить в иконографической программе посвящение храма и ктиторскую тему, дополняющие главный образ «Христа во славе», является важной особенностью декорации антепендиумов, сохраняющей свое значение на протяжении столетий.

Не менее важной чертой была многосоставность композиции, которая может быть рассмотрена как доминирующий принцип декора, получивший развитие в сложных многоярусных структурах романской эпохи. Они ярко представлены в таких памятниках, как антепендиум 1020 г. из королевской капеллы в Аахене или серебряный антепендиум из собора Читта ди Кастелло 1144 г.[164] Основу композиции составляет теофанический образ «Христос во славе», по сторонам от которого размещены апостолы и сцены христологического цикла. Можно отметить тенденцию к постепенному усложнению многоярусной структуры.

Выразительный пример – скандинавский антепендиум XII в. из Лисбьерга (Lisbjerg), сейчас экспонируемый в Национальном музее в Копенгагене[165]. Позолоченный бронзовый антепендиум составляет единую изобразительную структуру с запрестольным ретаблем. В центре ретабля – образ Христа на троне, по сторонам – апостолы в арках. Выше – Распятие, над которым на вершине арки представлен Деисус, включающий помимо Богоматери и Иоанна Крестителя образы святых Козьмы и Дамиана, а также коленопреклоненных ангелов. У основания арки ретабля показаны сцены «Жертвоприношение Авраама» и «Лоно Авраамово». В центре собственно антепендиума изображена тронная Богоматерь с младенцем, вписанная в арку-портал, символизирующую Небесный Иерусалим. Она окружена образами пророков и некоторыми сценами богородичного цикла. По сторонам в трех регистрах размещены изображения святых и десять персонификаций христианских добродетелей. Всего можно насчитать девять ярусов фигуративных изображений, создающих систематизированный раз святости, распределенной по видам и категориям. Это вполне согласуется с символическими истолкованиями антепендиума как образа Тела Христова, соединившегося со всеми святыми[166]. При всем разнообразии изобразительных схем в антепендиумах латинского Запада можно выделить два основополагающих принципа: тему Теофаини как ядро иконографической программы и многосоставность композиции, предполагающей некий объединяющий образ святости.

Антепендиумы изготовлялись из разных материалов: помимо чеканных и каменных, известны антепендиумы в виде живописных икон и раскрашенных деревянных рельефов. Такие антепендиумы были особенно популярны в Каталонии XII в. (целое собрание сейчас представлено в Музее каталонского искусства в Барселоне)[167]. Характерный пример – рельефный антепендиум из церкви Santa Maria di Taull, где представлен Христос-космократор в мандорле и двенадцать апостолов по сторонам. Примечательно, что сохранилась одновременная декорация алтарной апсиды той же церкви (тронная Богоматерь с младенцем и ниже ее аркада с апостолами). Две живописные композиции, сравнительно небольшая на алтарном престоле и монументальная в апсиде, были задуманы как взаимодействующие, повторяющие и дополняющие друг друга изобразительные структуры, зрительно сопоставленные в пространстве алтаря.

Однако, видимо, наиболее распространенным типом антепендиума были вышитые алтарные пелены, которые являлись устойчивой формой вотивного дара. Их важное преимущество состояло в том, что такие антепендиумы легко могли меняться в зависимости от дней службы. Классический пример – антепендиум из Рупертсберга (начало XIII в., Королевский музей в Брюсселе)[168] с центральным изображением «Христос во славе», справа от которого представлены Богоматерь и апостол Петр, а слева св. Роберт и св. Ильдегарда. У стоп Христа изображены простертые донаторы. На полях за орнаментальной рамкой размещены образы Иоанна Крестителя и св. Мартина. Типовая изобразительная и символическая структура антепендиумов не претерпевает в пеленах никаких существенных изменений. Единственная особенность – появление вышитой рамки – может быть связана с креплением антепендиума у алтарного престола. Эта деталь характерна для вышитых алтарных пелен и может быть рассмотрена как один из отличительных признаков.

Антепендиумы доминировали в украшении алтарей средневековья, однако в эпоху Возрождения их значение уменьшается, гораздо большую роль начинают играть запрестольные образы – ретабли, подчас приобретающие вид высоких многоярусных композиций, особенно распространенных в Испании. Как показывается в целом ряде исследований, на сложение иконографии ретаблей и алтарных картин антепендиумы оказали решающее влияние[169]. Характерно, что в XIII-XV вв. древние антепендиумы снимаются и устанавливаются за алтарным престолом в качестве ретабля. Этот процесс, принципиально значимый

для истории храмовой декорации Латинского Запада, иногда связывают с закреплением положения служащего священника перед алтарным престолом (спиной к верующим) и другими важными изменениями в литургической практике после Латеранского собора 1215 г.[170]

Византийский антепендиум

Если антепендиум давно находится в центре внимания историков западноевропейской храмовой декорации, то в науке о византийском искусстве явление антепендиума не описано. Не существует и специального термина, поскольку понятия «индития» или «атома» относятся ко всему верхнему алтарному покрову и не имеют специфического смысла предалтарной иконы[171]. В большинстве случаев внешняя часть покрова украшалась крестом или крестами с орнаментами. Декор был весьма разнообразен, что хорошо видно при сравнении изображений алтарных престолов в мозаиках «Жертвоприношение Авеля и Мельхиседека» из Сан Витале в Равенне (VI в.) и «Причащение апостолов» из Софии Киевской (XI в). Однако предалтарные иконы-антепендиумы в Византии, несомненно, существовали, хотя и не являлись канонически обязательными. Можно привести неопровержимые документальные и археологические свидетельства. При этом антепендиумы могут быть отмечены в главных храмах империи.

Вероятно, именно такая тканная икона, расположенная по сторонам алтарного престола Софии Константинопольской, была описана в 563 г. Павлом Силенциарием[172]. Многие исследователи некритически повторяли старое мнение Дюканжа, относившего описание Павла Силенциария к завесам кивория[173]. Однако специально проанализировавшие текст Иозеф Браун, Пауль Шпек и Томас Метьюз убедительно показали, что речь идет об алтарных покровах, значительно более вероятных как с лингвистической, так и историко-литургической точки зрения[174].

Суммируя содержание многословного византийского экфрасиса[175], выделим основные особенности алтарной ткани и ее иконографической программы. По всей видимости, фигуративные изображения находились на трех пеленах, закрывавших лицевую и боковые стороны престола. Многие изображения были вышиты золотыми и серебряными нитями, при этом использовались и разноцветные шелковые нити. Наряду с доминирующим золотом важную роль в цветовом решении играл пурпур, что вполне согласуется с представлением о главном алтарном престоле империи, украшения которого, несомненно, являлись императорским даром. В центре предалтарного покрова был представлен Христос, благословляющий и держащий Евангелие в левой руке. По сторонам стояли апостолы Павел с книгой в руке и Петр, держащий «изображение креста на зачатом жезле». Три главных образа, воплощавших идею

Теофании и «Передачи закона» (Traditio legis), обрамляла трехчастная арка, имевшая вид «золотого храма», по всей видимости, символизировавшего Небесный Иерусалим. Над ней в верхнем регистре покрова были изображены больницы и церкви, отражающие благочестивые деяния «царственных градодержателей» (можно думать, Юстиниана и Феодоры). «В другом месте» того же лицевого покрова, вероятно, в нижнем или боковых регистрах, были представлены сцены чудес Христа. Главную предалтарную икону дополняли две ктиторские композиции на боковых покровах, представлявших императора и императрицу, руки которых в одном случае соединяла Богоматерь, в другом – Христос.

От эпохи Юстиниана до нас дошло и другое свидетельство, не оставляющее никаких сомнений, что речь идет о предалтарной иконе-антепендиуме. Равеннский епископ Максимиан (546–555), изображенный в мозаиках Сан Витале, заказал пурпурную «индитию» для равеннского собора, на которой была вышита золотом «вся история нашего Спасителя» и два портрета самого епископа[176]. Упоминается еще о трех шитых золотом и жемчугом индитиях епископа Максимиана, на одной из них были изображены все его предшественники на равеннской кафедре[177]. Несколько раньше равеннский епископ Виктор (537–544) «сделал индитию» также для главного алтаря города, представлявшую вышитую золотом на красном фоне композицию из, как минимум, пяти изображений, включая образ Христа (на троне или в рост), у стоп которого размещалась ктиторская надпись[178]. Есть все основания думать, что индитии с иконными образами уже в эпоху Юстиниана имели достаточно широкое распространение. Можно отметить типологическую близость в декорации алтарных пелен VI в. в Константинополе и Равенне, а также сходство их символической структуры с древнейшими западными антепендиумами, выразившееся в многосоставности композиции, сочетании теофанических образов с евангельскими сценами и ктиторскими портретами.

Как кажется, традиция имела общие раннехристианские истоки. По крайней мере, одно из самых ранних упоминаний о драгоценных алтарных покровах (без указания на фигуративные изображения) относится к 360 г., когда в связи с новым освящением Софии Константинопольской Констанций II подарил «Великой церкви» сосуды из золота и серебра, золотые завесы для дверей, а также «многие покровы для святого алтаря, сплетенные из золота и драгоценных камней»[179]. Алтарные «покровы», не только тканевые, но и из драгоценных металлов, были достаточно широко

распространены в ранневизантийский период. Яркое свидетельство находим в «Церковной истории» Созомена. В начале V в. Пульхерия, правящая от имени своего тринадцатилетнего брата Феодосия II, решила навсегда остаться девственной. Дабы сделать «самого Бога, клир и всех на свете» свидетелями своего обета, она заказала «в церковь Константинополя (вероятно, в Св. Софию) святой алтарный престол – чудесный предмет из золота и драгоценных камней, прекраснейший из всех виденных», на котором она написала свой обет, «чтобы стал известен каждому»[180]. Можно думать, что подобное драгоценное обрамление престола входило в традиционный комплекс литургической утвари, как это показывают серебряные фрагменты VI в. из так называемого «Сионского клада»[181].

В VI в. фигуративные изображения на алтарных престолах могут быть отмечены не только в столичных центрах, но и в таких регионах, как Сирия. В одном сирийском тексте описывается мраморный престол церкви монастыря Картамин (Qartamin), по сторонам которого были изображены головы льва, быка, орла и человека – образы из теофанического видения Иезекииля (Иез. 1:10), истолковывающиеся как символы четырех евангелистов[182]. Символические образы идеально соответствовали пониманию трапезы как трона Христа, являющеюся в величин небесной сланы, и воплощали важнейшую для антепендиумов тему Теофании[183].

Дошедшие до нас источники доказывают, что антепендиумы были известны в раннем Византии ничуть не меньше, чем на Западе. Традиция икон на алтарных покровах, по всей видимости, никогда не прерывалась и существовала даже в эпоху иконоборчества, в истории которого один эпизод прямо связан с иконой на алтарном покрове Софии Константинопольской. Историк царствования Льва V (811–820), рассказывая о начале второго этапа иконоборчества, сообщает, что император Лев, «прийдя на Рождество Христово в церковь, вошел в алтарь, по обычаю императоров, и пал ниц (proskynesen) перед алтарным покровом (endyten) с образом Рождества», а придя через несколько дней на следующую императорскую литургию в праздник Крещения 815 г., он уже не поклонился образу на покрове, что было расценено как декларация иконоборчества[184]. Совпадение иконы покрова и дня празднования позволяет догадываться, что существовали сменные предалтарные пелены, подобные аналойным иконам и использовавшиеся в определенные празднования. В X в. почитание предалтарной иконы вновь засвидетельствовано в Софии Константинопольской: в «Книге церемоний»

Константина Багрянородного говорится, что при входе в алтарь император «целует образ на алтарном покрове»[185]. Для нас существенно, что образ антепендиума рассматривается не просто как часть драгоценной декорации, но в качестве очень важной иконы, заслуживающей особого поклонения византийского императора, а в случае с Львом V он воспринимается как символически значимый главный образ Великой церкви и всей империи.

Обряд целования алтарного покрова существовал и в патриаршем богослужении Великой церкви. В литургическом чинопоследовании, известном по рукописи XII в., указывается, что вначале архиерей поклоняется «святым дверям» (царским вратам алтарной преграды) и целует «святую икону» слева от них, затем входит в алтарь и, склонившись перед престолом, целует специально приподнимаемый алтарный покров[186]. Интересно, что алтарные покровы Софии Константинопольской находились в сфере особого внимания византийских императоров. Это был их излюбленный дар[187]. Существовал особый обряд предпасхального богослужения Великой Субботы, когда император входил в алтарь Великой церкви и сам покрывал престол вновь подаренным покровом[188]. Этот императорский ритуал нашел отражение в византийских эпиграммах, в одной из которых описывается возложение покрова императором Мануилом Комниным (1143–1180)[189]. Обряд трактован как священнодействие, насыщенное самыми высокими литургическими смыслами, и, одновременно, императорское моление о спасении. Приведенные факты позволяют предполагать, что предалтарные иконы-пелены были в Византии не только хорошо известны, но и освящены авторитетом императорской власти и главного патриаршего храма, в богослужении которого они имели определенное литургическое предназначение.

В источниках не сообщается, как выглядели иконные образы на алтарных покровах Софии Константинопольской. По всей видимости, иконография не была унифицированной. Сопоставление письменных и немногочисленных археологических данных демонстрирует большое разнообразие вариантов. В некоторых случаях могла быть представлена икона св. патрона церкви, как это было в храме Св. Николая в Мирах Ликийских. Об образе чудотворца на «индитии» в связи с особым видением рассказал в 787 г. на VII Вселенском соборе епископ Феодор Мирский[190].

Замечательное свидетельство об алтарном покрове, «белом, златотканном с изображением Богоматери из жемчугов», содержится в

Типиконе Петриционского монастыря 1083 г., в котором говорится о том, что ктитор Григорий Пакуриан вложил в монастырь целый ряд разноцветных алтарных покровов[191]. Видимо, образ Богоматери на алтарном покрове не являлся в Византии чем-то необычным. Мы находим его в палеологовской иконографии, в изображениях ветхозаветных алтарей из композиций «Скиния Завета»[192]. Возникающий на белом покрове погрудный образ Богоматери, несомненно, связан с прообразовательной символикой древнего алтаря как образа Воплощения, но, кроме того, он может быть рассмотрен и как отражение реально существовавшей традиции украшения покровов.

Возможно, существовали и особые иконы-пелены, находившиеся на престоле во время пасхальных богослужений и соответственно украшавшиеся изображением «Сошествия во ад». Один такой алтарный покров «святой трапезы с изображением святого Христова Воскресения» описан в византийской эпиграмме[193]. Это обращение к Богу от имени севаста Андроника Дуки Каматира, великого друнгария в правление Мануила Комнина, который, покрывая трапезу «пеплосом» с златожемчужной иконой Христа на пурпуре, молит очистить его душу от грехов.

На тканных антепендиумах могли изображаться и силы небесные. Так, на дошедшем до нас алтарном покрове севастократора Константина Комнина Ангела из сокровищницы Сан Марко изображены фронтально и в полный рост архангелы Михаил и Гавриил, облаченные в императорские одеяния и держащие лабарумы. Под ногами архангелов трехстрочная греческая ктиторская надпись, взывающая к помощи ангелов в борьбе с демонами[194]. Фигуры и надпись были вышиты золотом на красном фоне, заполняя пространство большой тканной иконы (80 х 204 см), которая в конце XII или первой половине XIII в. была сделана для одной из константинопольских церквей, но вскоре в качестве дара или трофея оказалась в Венеции. Покров из Сан Марко – редкий пример сохранившейся византийской предалтарной иконы, хотя практика таких икон была несомненно широко распространена.

В письменных источниках часто встречается упоминания об иконных образах на индитиях без конкретизации сюжета. В ряде случаев сюжет называется, и мы узнаем, что на алтарных покровах изображались как основные праздники («Сошествие во ад», «Рождество Христово»), так и избранные святые. Феодор Студит сообщает о существовании около 800 г. индитии с житийными сценами и образами преподобных Варсонофия, Антония, Ефрема и некоторых других[195]. Скудные данные не позволяют

заметить устойчивые предпочтения в выборе тем. Однако для нас особенно интересно, что существовали сложные многосоставные композиции, подобные классическим антепендиумам Латинского Запада.

Таким антепендиумом была «индития Великой церкви», посланная императором Михаилом VIII Палеологом в дар папе Григорию X в 1261 г.[196] О ней сообщает византийский историк Георгий Пахимер, говорящий об «индитии Великой церкви розово-красного света, украшенной золотом и жемчугом»[197], а также инвентарная опись собора Св. Петра 1295 г., из которой известна иконография антепендиума. Приведем полностью перевод этого драгоценного описания, являющегося одним из важнейших свидетельств о шитых предалтарных иконах Константинополя:

«Также одна ткань на поверхность алтаря, вышитая вся серебряными нитями, а в некоторых частях и изображениях серебряными непозолоченными нитями, и там позолоченный образ Спасителя, одежды которого испещрены жемчугом, и он [изображен] в овале из чистого серебра, а перед ним две виноградных лозы с зелеными листьями и маленькими виноградинами из жемчужин; эти виноградные лозы простираются почти по всей поверхности; над изображением Спасителя [другая] часть наподобие неба, вышитого чистым серебром, на которой [изображена] благословляющая свыше рука, четыре херувима и между ними птица, а по сторонам от этих херувимов два больших ангела почти вне неба; у ног Спасителя половина изображения Девы на троне, по сторонам которого некие изображения святых с книгами в руках; и наверху над теми изображениями образ блаженного Петра, пред которым изображение господина Григория, держащего за руку Палеолога и представляющего его, примиренного, блаженному Петру с греческими и латинскими надписями: и по ткани той [изображения] многих историй апостолов, как они проповедывали и крестили, с греческими и латинскими надписями, описывающими их деяния; вокруг же той ткани греческие и латинские надписи, и жемчужины по краям той ткани, и по нимбам святых и изображений и по складкам одежд жемчужины: и прикреплена та ткань к красному аксамиту и есть у той ткани пять позолоченных серебряных колец со всех сторон»[198].

Предалтарная икона была вышита золотыми и серебряными нитями с активным использованием жемчужной обнизи и располагалась на фоне красного (пурпурного) шелка. Интересно свидетельство о позолоченных кольцах, с помощью которых, вероятнее всего, пелена крепилась к алтарному покрову. В центре композиции на декоративном фоне с побегами виноградной лозы был изображен золотыми нитями Христос в

серебряном ореоле. Над ним возвышался сегмент Неба с благословляющей десницей и с исходящим от нее голубем Св. Духа. По сторонам от этого символического образа располагались Силы небесные – четыре херувима и два ангела. Под «Христом во славе» можно было видеть образ Богоматери на троне (поясной?), фланкированный изображениями «святых с книгами» (апостолы, евангелисты или пророки). Таким образом, была показана в три регистра композиция Теофании с акцентированными темами Домостроительства Св. Троицы и Богоматери-Церкви, изысканно дополненных евхаристическим мотивом виноградной лозы на фоне. Над основной композицией был сделан ктиторский портрет самого императора Михаила Палеолога, которого папа Григорий представлял апостолу Петру. Видимо, по краю пелены шел житийный цикл св. апостолов. Образы апостольских сцен и ктиторского портрета сопровождали греческие и латинские надписи. Свидетельство византийского историка и данные римского инвентаря позволяют думать, что иконографическая программа «индитии-антепендиума», первоначально находившегося в Софии Константинопольской («Великой церкви»), была дополнена новыми образами, прямо связанными с проримской политикой «примиренного» Михаила VIII и его поисками унии. Видимо, к их числу принадлежит необычно расположенный над основной композицией, как бы надставленный, ктиторский портрет и также «двуязычные» сцены апостольского цикла, напоминающие об апостольской неразделенной церкви. Кроме того, могли быть сделаны и новые идущие по краю посвятительные надписи.

Дар освободителя Константинополя и первого Палеолога на византийском троне не был уникальным явлением. В Инвентаре собора Св. Петра 1361 г. упоминаются еще несколько антепендиумов греческого происхождения, изображения на которых были сделаны в традиционной византийской технике – золотым шитьем и жемчужной обнизью[199]. В той же технике, золотом и жемчугом, был украшен и другой, видимо, трофейный, византийский антепендиум, о котором нам известно из инвентарной описи имущества герцогов Бургундских[200]. В центре лицевой пелены изображалось «Рождество Христово», по сторонам – великие праздники, сцены страстей и образы десяти пророков, по краям композиции располагались и другие изображения.

Византийские предалтарные иконы были не только тканевыми, шитыми золотом и жемчугом, но, по всей видимости, в ряде наиболее богатых храмов они изготовлялись из чистого золота и серебра с драгоценными камнями и эмалями. Подобные золотые престолы, часто

восходящие к ранневизантийской эпохе, привлекали внимание паломников, посещавших столицу империи[201]. О сделанном из золота и драгоценных камней алтарном покрове Софии Константинопольской сообщает Робер де Клари в своем рассказе о захвате византийской столицы крестоносцами в 1204 г.[202] Отметим, что подобные алтарные покровы входили в комплекс литургического убранства, включавший алтарную преграду, киворий, запрестольный и предалтарный крест, которые, по возможности, старались сделать из драгоценных металлов[203].

Венецианская Pala d’Oro

До нас дошел один такой драгоценный византийский антепендиум, хотя его родовая связь с греческой традицией еще не вполне осознана. Это знаменитая Pala d'Oro (дословно «золотой антепендиум») из собора Сан Марко в Венеции. Pala являлась драгоценным, из золота и эмалей, антепендиумом для главного алтаря Сан Марко, который был сделан в 1105 г. в Константинополе по заказу венецианского дожа Орделафо Фальера[204]. Он заменил более ранний серебряный антепендиум, заказанный также в византийской столице дожем Пьетро Орсеоло (976–978)[205]. Pala XII века несколько раз серьезно переделывалась. В 1209 г. антепендиум был поднят нал алтарным престолом и превращен в ретабль (сейчас он составляет оборот ретабля), тогда же была надстроена верхняя часть, включающая крупные эмали с изображением архангела Михаила и шести великих праздников, которые были похищены в Константинополе после его захвата крестоносцами[206]. После обновления 1343–1345 гг. византийские эмали получили готические рамы.

Однако первоначальная нижняя часть Pala d'Oro представляет собой еди-новременный комплекс 1105 г., состоящий из 78 перегородчатых эмалей[207]. В центре показан Христос на троне (Majestas Domini), окруженный четырьмя медальонами с евангелистами. Над головой Христа представлена Етимасия, фланкированная тетраморфами и ангелами, под ногами – образ Богоматери Оранты, по сторонам от которой находятся изображения императрицы Ирины, дожа Орделафо Фальера и два утраченных образа, замененных пластинами XIV в. с ктиторскими надписями. По обе стороны от Христа в три регистра по двенадцать изображений в каждом представлены, в иерархическом порядке сверху вниз, ангелы, пророки и апостолы. Кроме того, в верхнем регистре и двух боковых, образующих своего рода раму для центральной композиции, показаны одиннадцать христологических сюжетов, десять сцен из житийного цикла св. Марка и шесть образов св. диаконов. Первоначальная компановка эмалей, скорее всего, была изменена, однако, при всех возможных реконструкциях[208] совершенно ясно, что Pala представляла собой многоярусную композицию, создающую иерархически систематизированный образ всей Церкви и более всего напоминающую структуру высокого иконостаса, появившегося на несколько столетий позже.

Однако это очевидное сходство игнорировалось исследователями,

исходившими из казавшейся бесспорной предпосылки, что в Византии антепендиумов не было. Эта позиция ясно сформулирована К. Уолтером: «Pala d'Oro была заказана и сделана в соответствии с нормами западной литургической практики. То, что такие произведения создавались для церквей латинского обряда греческими мастерами или под их руководством, не является причиной полагать, что какая-либо структура, близкая классическому иконостасу, уже использовалась на Востоке»[209]. Однако в свете выше приведенных фактов ясно, что предалтарные иконы-антепендиумы были хорошо известны в Византии и появились там не позже, чем на Западе. Они были осмыслены в контексте византийской литургической практики. Они также изготовлялись из драгоценных материалов. Древняя традиция не прерывалась, хотя иконные образы на алтарных покровах не являлись повсеместным обычаем и обязательным правилом.

Иконографическая программа Pala d'Oro не позволяет заметить ни одного специфически западного элемента (цикл св. Марка прямо связан с посвящением алтаря). Можно увидеть сходство с каролингскими композициями, типа антепендиума из Сан Амброджо, структура которых восходит к общим раннехристианским образцам. Но при этом композиция Pala d'Oro в гораздо большей степени близка изобразительной структуре крестово-купольной церкви[210]. Антепендиум представляет развернутый на иконной плоскости символический образ средне-византийской храмовой декорации с купольным Христом Пантократором, евангелистами в парусах, Етимасией на алтарном своде, Богоматерью Орантой в конхе, иерархией святых, литургическими образами св. диаконов, христологическим и житийным циклами. Можно заметить и характерное для византийских иконографических программ XI–XII в. выделение вертикального стержневого по отношению ко всем другим изображениям ряда, включающего сверху вниз образы Распятия, Етимасии, Христа на троне, Богоматери Оранты. Этот символико-догматический ряд зримо объединял важнейшие идеи о Домостроительстве Св. Троицы и Последней Теофании с темами Евхаристической жертвы, Алтаря и Божественной Литургии. Таким образом, Pala d'Oro является не просто «греческой работой по западному заказу», но, на наш взгляд, должна быть рассмотрена как византийское творение, созданное в рамках византийской традиции. Она способна дать представление о золотых предалтарных иконах, некогда украшавших алтарные престолы важнейших храмов Константинополя.

До нас дошло косвенное, относительно позднее, но очень важное

свидетельство, что золотые предалтарные иконы типа Pala d’Oro были хорошо знакомы византийцам. Как подробно рассказывает Сильвестр Сиропулос, в 1438 г. византийская делегация, направлявшаяся для участия в Ферраро-Флорентийском соборе, посетила по дороге Венецию. В Сан Марко константинопольскому патриарху была торжественно показана Pala d’Oro, которую греческий свидетель события называет «священным темплоном» и «единой иконой» (из многих икон), равной по ширине и высоте находящемуся под ней алтарю[211]. Происхождение «иконы» стало предметом обсуждения для греков: «Вопреки тому, что мы слышали, будто [эта икона] происходит из темплона святейшей Великой церкви (Софии Константинопольской. – А. Л.), мы с точностью определили, как по надписям, так и по изображениям Комнинов, что она из монастыря Пантократора»[212]. Не вдаваясь в содержание этой уникальной византийской «художественной экспертизы», отметим, что сам предмет греки воспринимают как хорошо знакомый и связывают его с одним из главных императорских храмов Константинополя[213].

По всей видимости, Константинополь являлся крупным центром изготов-ления антепендиумов, пользовавшимся известностью во всем христианском мире. Венецианцы в X и XII в. заказывают там предалтарную икону для своего главного храма, не обращая внимания на различие конфессий. Во второй половине XI в., уже после Великой Схизмы 1054 г., аббат Дезидерий из Монте Кассино отправляет в Константинополь посла с письмом к императору Роману IV (1068–1071) и с 36 фунтами золота, предназначенными для изготовления золотого антепендиума, украшенного драгоценными камнями и эмалями[214]. В этих эмалях он повелел изобразить «разные сцены из Нового Завета и почти все чудеса св. Бенедикта», поскольку антепендиум должен был украсить главный монастырский престол св. Бенедикта. Примечательно, что одновременно Дезидерий заказывает в Константинополе комплекс икон для алтарной преграды, делая всю алтарную декорацию в едином византийском стиле[215]. Как кажется, не только качество столичного ремесла, но и авторитет иконографических образцов здесь сыграл свою непоследнюю роль.

Важное свидетельство содержится в скандинавских источниках. В 1111 г. норвежский король Сигурд (1103–1130), возвращавшийся домой из Св. Земли, приобрел в Византии антепендиум, сделанный из бронзы и серебра. позолочен- ный, с эмалями и драгоценными камнями, который затем украсил алтарный престол построенной этим королем церкви Св. Креста в Konungahelle[216]. Ничего не известно об иконографии этого

антепендиума. но его византийское происхождение само по себе весьма красноречиво. В каталонском документе говорится, что в 1047 г. монастырь Риполл (Ripoll) обладал «золотым алтарем» с драгоценными камнями и 16 эмалями, по всей видимости, также византийского происхождении, на что прямо указывает техника изготовления[217]. В другом каталонском монастыре Рода (Roda) около 1067 г. находился алтарный покров (pallium) из Константинополя, получивший специальное наименование «constantinatus»[218]. В этой связи примечательно, что исследователи связывают происхождение, иконографию и стиль каталонских живописных антепендиумов романской эпохи с особым византийским влиянием[219]. По свидетельству священника Петра Маллиуса (Petrus Mallius), в середине XII в. в базилике Св. Петра в Риме перед одним из алтарей можно было видеть «изображение из золота с эмалями» (nат tabulam de auro el smalto), весившее 216 ливров и представлявлявшее ряд сцен из Ветхого и Нового Завета[220]. Учитывая эпоху и технику изготовления, византийское происхождение этой римской pala d'oro кажется весьма вероятным.

Приведенные факты дают основание предполагать существование не только вышитых золотом, но и цельнозолотых предалтарных икон с эмалями в самых богатых храмах византийской столицы. Однако наряду с такими драгоценностями в монастырских церквах и скромных приделах могли использоваться и живописные иконы, устанавливаемые у внешней грани престола. Не исключено, что таким предалтарным образом была небольшая икона конца XI в. из Синайского монастыря, которую иногда называют «resume иконостаса»[221]. Расположенный наверху Деисус с Христом на троне в центре включает, помимо Богоматери и Иоанна Крестителя, изображения двух склонившихся архангелов в императорских облачениях. В «деисусный чин» введены изображения 12 апостолов показанных попарно по обе стороны. Под Деисусом в три яруса показаны сцены великих праздников, размещенные согласно хронологическому порядку истории спасения от «Благовещения» до «Успения». Данная икона могла стоять перед алтарным престолом в одной из маленьких капелл Синайского монастыря, создавая концентрированный образ идеальной Церкви и истории спасения. Поиск аналогичных икон, которые могли располагаться как перед главным престолом, так и в жертвеннике, представляет собой перспективную научную задачу. При этом ключевым для определения литургической функции иконы, на наш взгляд, является многосоставность композиции, предполагающая возникновение образа идеальной Церкви и иерархии святости.

Древнерусские предалтарные пелены.

Важную главу в истории восточнохристианского антепендиума могут составить древнерусские шитые иконы, подчас нуждающиеся в новом определении их первоначального назначения. Письменные источники не многочисленны, однако нет оснований сомневаться в том, что создание алтарных покровов было, как и в Византии, неотъемлемой частью храмоздательства. Рассказывая об освящении в 1231 г. церкви Богоматери в Ростове, летописец специально отмечает драгоценную индитию, украшавшую алтарный престол: «…епископ Кирил украсил святую церковь иконами многоценьнами, их же несть мощи и сказати и спредполы, рекше пелены, причини же и кивота два многоценна и индитью многоценну доспе на святей трапезе, ссуди ж и рипидьи, ино много множство всяких узорочеи»[222]. Под 1288 г. Галицко-Волынская летопись сообщает о строительстве церкви Св. Георгия в Любомле, в которую князь Владимир Василькович вложил, наряду с иконами и литургическими сосудами, целый комплект алтарных покровов: «…платцы оксамитны шиты золотом съ жемчугом, херувимы и серафими, и иньдитья золотом шита вся, а другаа паволокы бьлчатое, а в малую олтару обь иньдитьи, бьлчатое же поволокы»[223]. Ранние источники прямо не сообщают об иконных образах на индитиях, но они, несомненно, существовали, при том что доминирующим типом украшения алтарного покрова оставались кресты с орнаментами[224].

Вышитые драгоценные индитии играли важную роль в храмовой декорации, но, как отмечают исследователи, их значение стало уменьшаться по мере развития высокого иконостаса и переноса главного акцента с алтаря на предалтарную стену[225]. При этом предалтарные иконы-пелены были хорошо известны на протяжении всего русского средневековья. От позднесредневекового периода до нас дошли несколько типов «шитых антепендиумов», предназначение которых не вызывает сомнений. Существовали цельные, в виде свисающего с четырех сторон плата, алтарные покровы с иконными образами на лицевой стороне престола. Самый известный сохранившийся пример – шитая золотом и жемчугом индития 1602 г., вложенная в Троице-Сергиеву лавру царской семьей и, по преданию, вышитая самой Ксенией Годуновой[226]. Изображена икона «Предста царица»: к стопам Христа на троне в центре Деисуса склоняются преподобные основатели Лавры – св. Сергий Радонежский и св. Никон. В иконографии напрестольного образа

органично сочетаются темы царственности, Евхаристической жертвы, моления о спасении и прославления монастыря. Есть все основания считать изготовление подобных индитий древней традицией. Это ясно подтверждается новгородской пеленой XIV в. с образами «Спаса Милостивого», Деисуса, ангельских чинов и евангелистов в углах, которая дошла до нас как часть алтарного покрова XVII в.[227]. В собрании Русского музея имеется алтарный покров конца XVI в. с образами праотцев, пророков, святителей и избранных святых[228]. Недвусмысленно точные свидетельства об алтарных покровах с лицевыми иконами известны по письменным источникам, в первую очередь, монастырским описям. По описи 1545 г. Иосифо-Волокаламского монастыря, на праздничной напрестольной индитии монастырского Успенского собора в среднике были вышиты иконные образы пророка Наума, мучеников Феодора Стратилата и Мины, которые были обрамлены по кайме сценами двунадесятых праздников[229], подчеркивающих значимость центрального изображения. Согласно Писцовой книге 1577 г., в церкви Воскресения в Коломне: «…да на престол индитья комка червчета с золотом, и ныне сверх тое индитьи новая индитья бархат с золотом на червчетой земле зелен шолк напереди престола, а по сторонам отлас мелкие полосы червчет шолк да жолт да багров, а на индитье нашит крест тофтян, а на нем было по местем 22 плаща серебряных золочены невеликих, а на них выбиваны святые, а середь креста, что на индитье, на такомж плащику выбито Распятие Христово, а подпись по сторонам Роспятия сожено жемчугом по тофте: «Исус Христос ника»[230].

Помимо индитий в форме скатертей существовали и отдельные вышитые полотнища, которые крепились к лицевой стороне алтарного покрова. В отличие от собственно «индитии» они в монастырских описях иногда назывались «пелены праздничные». Так, в одном из инвентарей XVII в. находим: «Да въ алтаре около престола индития кумашчата, покров повседневной пестред желт, у престола же спереди пелена праздничная, окладник бархат зелен гладкой, средник тафта червата, крестъ 17 дробиниц серебрян»[231]. Такая же икона-пелена в 1601 г. находилась на алтарном престоле Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря: «Пелена у престола от царьских дверей, а на ней шит золотом и шолки образ Пречистые Богородицы Воплощение со святители по бархату червчету»[232]. В собрании московского Новодевичьего монастыря сохранилась икона-пелена «Похвала Богородицы» XVII в., являющаяся «списком» более ранней пелены той же иконографии. Она была найдена пришитой к лицевой стороне парчевого

алтарного покрова XIX в., находившегося на белокаменном престоле Смоленскою собора[233]. Запись во Вкладной книге Новодевичьего монастыря от 1671 г. позволила подтвердить первоначальную функцию пелены как предалтарной иконы-антепендиума. Существенно, что такие пелены, как и сами алтарные покровы, могли меняться в зависимости от дня празднования, а образ на покрове мог выступать в роли своеобразной аналойной иконы, только приобретшей, благодаря месторасположению на алтарном престоле, еще более южное значение.[234]

Ряд древнейших русских пелен нуждается в новом осмыслении их первоначальной функции. К самым древним русским предалтарным иконам может быть отнесена пелена «Распятие с предстоящими» из ГИМ (инв. №55115-РБ 1674), происходящая, по всей видимости, из новгородского Юрьева монастыря и на основании стилистических и палеографических данных датируемая XII в.[235]. Назначение злототканной иконы иногда определяется как «пелена запрестольная» без объяснения литургической функции и возможности практического использования такой ткани. Предалтарная икона кажется гораздо более вероятным, естественным и подкрепленным традицией объяснением. Размеры пелены (124 x 186 см) может быть сопоставлен с длиной алтарного престола Софии Новгородской, которая, как известно, точно соответствовала «мере Гроба Господня» (около 175 см)[236]. Структура изображения и характер программы, включающей обрамляющие медальоны с образами Христа, Богоматери и апостолов, находят аналогии в западных антепендиумах. Разгранка композиции имеет параллели в тех же памятниках (ср. упомянутый выше антепендиум из Рупертсберга).

С символической точки зрения «Распятие» как главный образ Искупительной Жертвы абсолютно соответствует идее алтаря, на котором приносится Евхаристическая жертва. Над крестом Распятия показан медальон с погрудным образом Христа, под крестом – медальон с погрудным образом Богоматери с младенцем в иконографическом типе «Воплощение» («Знамение»). Зрительно сопоставленные по центральной вертикали образы Пантократора, распятого Христа и Богоматери с воплотившимся Богомладенцем образуют смысловой стержень иконографической программы, в которой доминирует литургическая тема священнодействующего Христа, который «приносяй и приносимый, приемляй и раздаваемый». Напомним, что тема этой литургической молитвы получила исключительное развитие в византийской и древнерусской храмовой декорации XII в.[237] Она была особо связана с символикой алтарного покрова, соединяющего мысль о погребении

Христа с идеей божественной славы, что специально подчеркнуто в византийской эпиграмме «На возложение покрова», также относящейся к XII в.[238] Идея храма и идеальной Церкви усилена в иконографии новгородской пелены за счет медальонов с апостолами, утвердивших Церковь земную и воспринявших от Христа священническое служение. Известные позднесредневековые примеры позволяют думать, что Распятие или Голгофский крест были в числе самых распространенных образов на алтарных покровах. Яркий и характерный пример дает икона-пелена, в 1514 г. вложенная Настасьей Овиновой в Троице-Сергееву лавру[239]. В вышитой по краям иконы пространной вкладной надписи ясно указывается на литургическое назначение «покрова» для главного престола, в иконографическом решении которого образ Распятия на фоне иерусалимской стены дополнен изображениями шестикрылых ангелов по четырем углам. По приведенному выше свидетельству Писцовой книги 1577 г., индития с Распятием украшала престол церкви Воскресения в Коломне, при этом само изображение было «выбито» на серебряной позолоченной пластине, равно как и обрамляющие композицию в среднике образы святых на 22 пластинах[240].

Вероятно, в ряду ранних предалтарных икон должна быть рассмотрена пелена 1389 г. «Спас Нерукотворный с предстоящими» из ГИМ (инв. № РБ 1)[241], традиционно именуемая «Воздух Марии Тверской». Согласно вкладной надписи в левом нижнем углу средника, пелена была заказана княгиней Марией Тверской, вдовой великого князя московского Симеона Гордого: «В ЛЕТО 6897 (1389) УНА ШИТЬ БЫСТЪ СЕИ ВДУХЪ ПОВЕЛЕНЬЕМ ВЕЛИКИА КНЯГИНИ МРЬИ СЕМЕНОВЫЯ». Пелена, вероятно, предназначалась для алтарного престола большого храма[242]. Об этом ясно говорит размер покрова (123 х 220 см). Алтарные престолы подобной длины являются большой редкостью и не известны среди сохранившихся раннемосковских памятников. Однако нельзя и исключить возможность существования подобных престолов в отдельных кафедральных соборах, к примеру, в Успенском соборе Московского Кремля 1326 г.[243]

Возможное использование пелены в качестве главного предалтарного образа хорошо согласуется с программным характером иконографии, претендующей на создание образа русской святости. Композиция разделена на средник и поля, выделенные орнаментальной рамкой. В центре представлен непропорционально крупный образ Спаса Нерукотворного, по сторонам от которого склонившиеся с жестами молений Богоматерь, Иоанн Креститель и два архангела. Уникальную

особенность деисусного чина составляют изображения четырех русских митрополитов XIV в.: слева – Петра (1308–1326) и Алексея (1354–1378), справа – Максима (1283–1305) и Феогноста (1328–1353). Над «Спасом Нерукотворным» покачаны четыре, два красных и два черных, шестикрылых ангела, видимо, изображающих серафимов и херувимов. Нижний регистр средника занят чином из восьми фронтальных и поясных изображений святых. В центре ряда, прямо под изображением плата, показаны два святых архиерея – св. Николай (?) и св. Григорий Богослов, к которым слева примыкает образ Алексея человека Божия, а справа св. мученик Никита и св. Дмитрий Солунский. Ряд замыкают образы первых русских святых, с одной стороны – свв. мученики Борис и Глеб, с другой – представлено самое раннее дошедшее до нас изображение их отца – св. князя Владимира[244]. На полях в углах композиции вышиты четыре медальона с пишущими евангелистами, между которыми 20 одинаковых поясных фронтальных изображений ангелов со сферами и жезлами в руках: по семь образов на верхнем и нижнем поле и по три на боковых.

Попытаемся выявить важнейшие иконографические особенности пелены 1389 г. Во-первых, это многосоставность и многоярусность композиции, имеющей пять регистров и 45 фигур. Изображения распределены по чинам святости, представленной в иерархическом порядке: Христос, Богородица и Предтеча, три группы ангелов, евангелисты, святители, мученики, св. князья и даже земные архиереи, обладающие божественной благодатью по статусу и соответственно правом на изображения с нимбом[245]. Перед нами не отдельная икона «Спаса Нерукотворного», но образ всей Церкви, а также сконцентрированный в одной композиции идеальный образ всей храмовой декорации. Не случайно огромный лик Христа в круглом нимбе на квадратном плате вызывает ассоциацию с купольным Пантократором, а евангелисты в угловых медальонах – с аналогичными образами в парусах крестово-купольного храма. Кроме того, центральная группа образует своего рода арку напоминание об апсиде, в нижней части которой находятся фронтальные святители. Выразителен выбор святых, сочетающий ктиторский-патрональный замысел с литургическими и национально-историческими идеями. В нижний ряд святых многозначительно введены образы крестителя Руси и двух первых национальных снятых – небесных покровителей русского княжеского рода. Еще более необычным решением было появление в Деисусе (сцене небесного моления высших святых за человеческий род) четырех предстоятелей русской церкви, последовательно сменявших друг друга на

митрополичьем престоле в эпоху, непосредственно предшествующую созданию пелены 1389 г. Знаменательно, что, за исключением митрополита Петра, ни один из изображенных архиереев еще не был причислен к лику святых, и при этом их иконные образы занимают в композиции более важное место, чем вселенские святители Николай Чудотворец и Григорий Богослов. Тема идеальной Церкви приобретает в иконографической программе особое, несомненно заданное ктиторами, звучание, воплощает идею истинно русской святости, объединяющей национальные, княжеские и церковные, традиции.

Однако наиболее важным символическим элементом в программе предалтарной иконы был «Спас Нерукотворный» в центре Деисуса, где он заменил наиболее распространенный образ тройного Христа. Такой иконографический извод является чрезвычайно редким, хотя в алтарном пространстве храмовой декорации обе темы часто демонстративно сопоставлялись, выступая как две грани взаимозависимого целого[246]. Думается, что необычный извод был прямо связан с литургической функцией пелены как предалтарной иконы. Первая прижизненная икона Христа, доказывавшая реальность Его земного бытия, издревле истолковывалась как образ Воплощения[247]. Но также она понималась как символ Евхаристической жертвы, что нашло отражение и в древних богослужениях, когда сама святая реликвия устанавливалась за алтарным престолом на особом троне[248], и в появлении с середины XI в. образа Спаса Нерукотворного в алтарных программах восточнохристианских храмов[249]. В ряде случаев он располагался в нижней части алтарной апсиды непосредственно над престолом, зрительно создавая с ним единое целое[250]. Заметим попутно, что распространение русских живописных икон Спаса Нерукотворного XII–XIV вв. могло быть прямо связано с их использованием как запрестольных образов.

В евхаристической символике Спаса Нерукотворного, на наш взгляд, существовал еще один важный аспект, который подчас ускользает от внимания исследователей: чудо возникновения первой нерукотворной иконы сопоставлялось с чудом преложения Святых Даров в таинстве Евхаристии. Именно этот аспект позволяет лучше понять зрительное сходство образа Спаса Нерукотворного на пелене 1389 г. с литургической просфорой – расположенным в центре дискоса Агнцем. «Спас Нерукотворный» акцентировал литургическую составляющую в теме Деисуса, который приобретал смысл своебразного богослужения перед алтарем и поклонения Жертве с участием высших святых, ангельских чинов и русских архиереев, то есть всей Небесной и Земной Церкви.

Покровенные руки некоторых участников действа, вызывающие в памяти жесты апостолов из «Евхаристии», дополнительно подчеркивали эту литургическую идею. Символика композиции неразрывно соединялась с символикой самого алтарного престола, перед которым она, по всей видимости, должна была находиться. А все изображение приобретало статую главной иконы, концентрированно воплощавшей все важнейшие темы храмовой декорации.

При этом создатель иконографической программы рассматриваемого «Воздуха Марии Тверской» не забывает и об ином, теофаническом, аспекте образа Христа, предстающего во всем величии своей божественной славы. Этот аспект был совершенно прозрачен, когда читались сейчас практически невидимые надписи, вышитые тонким шелком на верхних и нижних каймах рядом с образами ангелов. В свое время Н.А. Маясовой удалось различить слова «…слава ни небе и на земле…»[251], находящие многочисленные параллели в литургических текстах и как бы вложенные в уста ангелов, прославляющих Вседержителя. Теофаническими по своей природе являются и образы шестикрылых серафимов и херувимов над ликом Христа, которые, согласно текстам ветхозаветных видений, сопровождали явления всемогущего Бога. На это же указывает и ангельское воинство на полях иконной композиции и изображения евангелистов но четырем сторонам света. В данном иконографическом контексте «Спас Нерукотворный» 1389 г. не просто евхаристический символ, но и теофанический образ, сопоставимый по значению со «Спасом в силах», который вскоре займет свое доминирующее место в центре деисусного чина русского высокого иконостаса[252].

Знаменательно, что символическая структура «Воздуха Марии Тверской», сочетающая многосоставность композиции с темой Теофании, находит ясные аналогии в западных антепендиумах и еще более близкие параллели в венецианской Pala d'Oro. К примеру, в обеих программах главный теофанический образ Христа также окружают четыре евангелиста в медальонах, а над головой Христа изображены тетраморфы и ангелы. На уже рассмотренной индитии Великой церкви, посланной в 1261 г. в Рим, над головой Христа «во славе» также показаны Силы небесные. Таким образом, речь идет об укорененном в византийской традиции иконографическом мотиве. При этом основное отличие русской многосоставной иконы состоит в акцентированном литургическом содержании, осмысленном в национально-историческом контексте. Не будет преувеличением сказать, что «Воздух Марии Тверской» 1389 г. –

ключевой памятник в истории древнерусского искусства, подготовленный многовековой традицией предалтарных икон и одновременно разрабатывающий иконографические модели будущего.

Примечательно, что, с точки зрения стержневой иконографической структуры, самым близким пелене 1389 г. оказывается другой русский алтарный покров «Спас Милостивый с предстоящими» XIV в. из Новгородского музея[253]. Основу также составляет тема Деисуса. В центре – Христос на широком троне с полукруглой апсидовидной спинкой, титла IC XC у лика Христа дополнены греческим эпитетом ЕΛЕМОΩN («милостивый»), указывающим на важнейшее качество Того, к кому обращены молитвы о спасении. В деисусный чин включены изображения двух архангелов, а над головой Христа, как и в композиции пелены 1389 г., вышиты два образа шестикрылых серафимов и херувимов, и в этом случае подчеркивающих теофанический характер композиции, идею «Христа во славе». В углах покрова также представлены четверо сидящих евангелистов. По всей видимости, тема Деисуса на древнерусских алтарных покровах была одной из главных, что подтверждают и позднесредневековые памятники, к примеру, годуновский алтарный покров-индития с иконографией «Предста царица» из Троице-Сергиевой лавры[254].

На наш взгляд, в описываемый ряд пелен, подобных новгородской «Пелене с Распятием» и «Воздуху Марии Тверской», может быть поставлен и знаменитый «Суздальский воздух» 1410–1416 гг. (ГИМ, инв. № 19724-РБ 2), созданный, согласно вкладной надписи, для собора Рождества Богородицы в Суздале[255]. В пользу такой идентификации говорят не только размеры пелены (118 х 203 см), но и характер иконографической программы. В среднике этой многосоставной иконы представлена евхаристическая тема – огромная сцена «Причащение апостолов», обрамленная ктиторской надписью. В четырех углах размещены теофанические образы пишущих евангелистов, между которыми по всем краям пелены развернут подробнейший богородичный цикл из 18 сцен. Примечательно, что «Суздальский воздух» или его прототип был скопирован, со всеми иконографическими деталями, в пелене 1487 г. для Успенского собора в Рязани[256]. Сравнение этих пелен позволяет отметить не только ясное понимание литургической функции предмета, но и существование устойчивых и авторитетных иконографических образцов. Можно думать, что подобные пелены были хорошо известным современникам элементом убранства соборного храма. Летописное известие 1382 г. сообщает о разграблении Москвы татарами,

которые «в церквах зборных каменых … пелены золотом шитые и саженые одраша»[257]. Летописец указывает на «соборное» происхождение и драгоценную технику пелен, напоминая читателю о важности утраты хорошо известных предметов.

Объективности ради заметим, что вопрос о предназначении подобных двухметровых пелен еще остается открытым. Сомнения связаны, главным образом, с типовыми размерами древнерусских престолов, длина которых обычно не превышала полутора метров. Термин «воздух», использованный в некоторых надписях, мало что проясняет и не имеет строго закрепленного значения[258]. Характер композиции указывает на то, что эти иконы должны были быть представлены в развернутом виде и показаны строго вертикально (в горизонтальных покровах изображения на верхней кайме, свисающей с другой стороны престола, обычно вышиты как бы вниз головой). Акцентированное евхаристическое содержание пелен делает их расположение вблизи алтарного престола более чем вероятным. Единственная альтернатива предалтарному размещению – использование пелен в качестве запрестольных образов[259]. Некоторые исследователи пытались расположить пелены в полукружии алтарной апсиды[260]. Это маловероятно. Непонятно, как они крепились и почему закрывали стенную роспись, как правило, важнейшего литургического содержания.

Более правдоподобным решением представляется размещение пелен непосредственно за алтарным престолом, прикрепленными к столбикам кивориев, в качестве своеобразного ретабля. О традиции подобных «запрестольных пелен» в Древней Руси ничего не известно. Но в принципе они могли существовать, что подтверждается сведениями о катапетасме (катапезме) в Софии Константинопольской, о которой подробно сообщает в своей «Книге паломник» Антоний Новгородский, рассматривавший ее в Великой церкви в 1200 г.[261] Текст не дает ясного представления о расположении, но позволяет реконструировать облик этой части алтарной декорации главного храма империи. Речь идет о завесе, поскольку использован термин катапетасма, которым в греческой Библии обычно обозначаются храмовые завесы (к примеру, Исх. 26:33). Завеса «сотворена от злата и сребра», составляя органичную часть золотого и серебряного декора всего алтаря. Упоминание «столпов катапетасмы» позволяет догадываться, что эта завеса крепилась к столбам кивория, к которым привязывались и другие завесы. Катапетасма находилась над алтарным престолом достаточно высоко, под ней была повешена вотивная корона («Константинов венец») со спускающимися от нее крестом и золотым голубем. По сторонам завесы располагались венцы других императоров.

Около катапетасмы находились 30 маленьких венцов в напоминание о 30 серебряниках и предательстве Иуды. Из текста ясно, что катапетасма не закрывала алтарь, сохраняя возможность наблюдать за таинством у престола, – «да на ереси праведно служат Богу».

Предмет вызвал удивление русского паломника, который задал вопрос о назначении катапетасмы. Антоний приводит многозначительный ответ византийцев: «…видения ради женска и всего народа, да не мутным умом и сердцем Богу Всевышнему, Творцу небеси и земли, службу вослют». Данный ответ предполагает иконографию катапетасмы, создающей образ всего таинства, который необходимо созерцать верующим во время службы. Можно догадываться, что главной идеей неизвестной иконографической программы было прославление Творца («Христос во славе»?). Антоний сравнивает и даже отождествляет катапетасму Великой церкви с завесой Иерусалимского храма, разодравшейся надвое в момент Распятия (Мат. 27:51). По его сведениям, эта реликвия в числе трофейных храмовых сокровищ была перенесена Титом в Рим и затем передана императорами в Софию Константинопольскую. Таким образом, завеса-реликвия, являвшаяся и главной иконой, служила зримым и драгоценным напоминанием об Искупительной Жертве и Воскресении. В декорации алтарного престола Св. Софии катапетасма составляла единое целое с предалтарными иконами-антепендиумами, которые, как мы знаем из других источников, целовали императоры и патриархи при входе в алтарь. Их иконографические программы были взаимосвязаны и соотносились между собой подобно антепендиуму и надпрестольному ретаблю в декоре алтарей Латинского Запада. По-видимому, эта двухчастная структура также имела прототип в искусстве Константинополя. Правда, остается не до конца ясным, крепилась ли катапетасма к внешним или внутренним столбам кивория. Константинопольский образец делает возможным существование древнерусских катапетасм, хотя новгородскому паломнику, будущему архиепископу Антонию, они и не были известны. В любом случае, литургический смысл и иконографические программы антепендиумов и катапетасм, предалтарных и надпрестольных образов, должны были быть очень близки.

Важно отметить, что рассматриваемые древнерусские пелены составляли лишь часть богатейшей златотканной декорации храма. Средневековая традиция, в отличие от современной, рассматривала шитые образы как полноправные иконы, высокому священному статусу которых ни коим образом не мешала декоративная техника изготовления. Более того, златожемчужные драгоценные иконы создавали адекватный образ

Царства Небесного, вызывающий в памяти древнейшие прототипы – Скинию и Ветхозаветный храм, важнейшей частью декорации которых были расшитые пелены-завесы с иконными образами. В связи с этим особое значение приобретает апология вышитых икон в «Первом слове против новоявленной ереси» Иосифа Волоцкого, который возводит традицию к вышитым завесам в скинии Давида и указывает на принципиальную неразличимость шитых и писанных красками икон: «Аще мудр будет шевчий и мудр живописец, оба едино дело творят»[262].

Яркой особенностью златотканной декорации была ее подвижность: пелены могли меняться в разные дни литургического года и в течение одного богослужения[263]. Интереснейшее свидетельство оставил Павел Алеппский, описавший в середине XVII в. Великий вход в Троице-Сергиевой лавре: «Когда мы вышли с великим входом, множество священников шли с тремя плащаницами: одна – с изображением Снятия Господа с креста, с узорами и письменами кругом, все из круглого жемчуга, которого так много, что кажется, будто что рассыпанный горох; вторая плащаница – вышитая: от превосходного цвета одежд и лиц кажется, будто что нарисовано красками: такая же и третья»[264]. Комментируя свидетельство, отметим, что все плащаницы переносятся вместе со святыми дарами в алтарь, в котором они должны были находиться оставшуюся часть литургии, и где они, несомненно, имели свое символически обусловленное место. Очевидно, что пелены-антепендиумы являлись лишь частью златотканной декорации, в которой присутствовали разнообразные литургические покровы, плащаницы, покровы на раки, сменные подвесные пелены к иконам. Для нас особенно важно, что алтарная преграда могла также украшаться пеленами, размещенными в царских вратах, между барьером и архитравом, на самом иконостасном тябле. Сохранился один такой шитой деисусный чин XV в., происходящий из Троице-Сергиевой Лавры[265]. Словом, размышляя об эпохе, предшествующей явлению русского высокого иконостаса, мы вправе говорить о системе икон-пелен, в которой шитые антепендиумы как предалтарные образы должны были играть доминирующую роль.

Антепендиум и высокий иконостас

Тщательное описание и систематизация данных о древнерусских предалтарных иконах представляется делом будущего, но даже предварительный обзор показывает, что антепендиум в конце XIV в. был хорошо известным явлением и в Византии, и на Руси. Митрополит Киприан (1375–1406), с именем которого все чаще связывают реформу иконостаса[266], несомненно, видел константинопольские предалтарные иконы типа Pala d'Oro. Пелены, подобные «Воздуху Марии Тверской», украшали в его время алтари главных московских храмов. Хорошо знал митрополит и западную литургическую практику. Именно многоярусные антепендиумы, создававшие иерархически систематизированный образ всей Церкви, могли послужить готовой иконографической моделью при создании высокого иконостаса. Как становится все более понятным, главным в реформе было не введение отдельных иконографических тем, но сам принцип унификации – создание сплошной иконной стены с несколькими регистрами строго закрепленных чинов[267]. На фоне абсолютно нерегламентированной восточнохристианской практики XIV в. подобное решение представляет не результат постепенной эволюции, но серьезную реформу, нуждающуюся в авторитетном образце. Византийские антепендиумы являли готовую и освященную древней традицией символическую структуру – «темплон» и «икону из многих икон», как определили венецианскую Pala d’Oro византийцы в 1438 г.[268]

Знаменательно, что создание образа систематизированной святости, «иконы из многих икон», рассматривается как отличительная черта литургической утвари эпохи митрополита Киприана. Для нас особенно интересно наблюдение, что в период с конца XIV в. по середину XV в. сложная вариативность литургических композиций сменилась «полной унификацией сюжетов по образу и подобию иконописи»[269]. При этом некоторые явления древнерусского ars sacra, как кажется, прямо связаны с антепендиумами и первыми иконостасами. К их числу принадлежит иконографическая программа оклада Евангелия Федора Кошки, созданного, согласно вкладной надписи, в 1392 г. «при преосвященном Киприане, митрополите Киевском и всия Руси»[270]. Исследователи уже указывали на возможную связь декора оклада с реальной архитектурой первых иконостасов, на центральное изображение Деисуса с Христом на троне и многоярусную структуру[271]. Велико и неслучайно сходство композиции оклада с алтарными пеленами типа «Суздальского воздуха»

или очень близкой по времени пелены 1389 г. Отметим изображения пишущих евангелистов в углах, вкладную надпись, идущую каймой по краю, ангельские чины на полях, а также особый принцип как бы вставленных и специально обрамленных образов, напоминающих как вышитые золотом и жемчугом изображения на тканевой основе, так и отдельные иконы в структуре иконостаса. Евангелие Федора Кошки, находившееся на престоле во время литургии и хорошо видимое в открытых царских вратах, входило в символическую систему многосоставных алтарных икон и должно было, вместе с иконостасом и антепендиумом, создать образ всей Церкви. Драгоценный оклад 1392 г. позволяет догадываться, как могли бы выглядеть чеканные древнерусские антепендиумы, продолжающие византийскую традицию, известную нам по венецианской Pala d’Oro.

В связи с этим кажется вполне вероятным предположение, что образ «Спаса в силах», появившийся в центре деисусного чина и ставший важнейшим нововведением русского иконостаса, мог быть подсказан иконографией антепендиумом. Идея небесного величия Христа полностью соответствовала византийскому толкованию верхнего алтарного покрова как символического образа Славы Божией. Литургический комментарий Симеона Солунского, написанный в эпоху Киприана, раскрывает смысл многофигурных композиций на предалтарных иконах, доминирующие в их иконографии темы Теофании и Евхаристической жертвы, взаимозависимые как верхний и нижний алтарные покровы: «Трапеза образует всю Церковь, от концов земли собравшуюся к Господу, на нем основанную евангельскою проповедью и словом благодати… Полагается срачица (syndon), которая знаменует плащаницу на умерщвленном ради нас божественном теле. Потом распростирается трапезофор (индития), который бывает светлее и служит образом Славы Божией, так как жертвенник есть престол Божий; а с другой стороны, он напоминает и одежды Спасителя, блестевшие как снег» [272].

Возможность использования предалтарной иконы в качестве образца иконостаса косвенно подтверждается и их глубокой символической близостью. С литургической точки зрения – это два разделенных в пространстве защитных покрова, грани мысленного ковчега, скрывающего святыню. В еще византийском обряде входа в алтарь священнослужитель целует сначала иконы преграды и затем алтарный покров, устанавливая литургическое единство трапезы и преграды, которые уже в XII в. истолковываются как нераздельные части Тела Христова. Выразительно объяснение новгородского епископа Нифонта (1130–1156), пришедшего из

Византии: «А попови идоуче в олтарь на выход, то в козмит целоваши: то бо есть колено Христово; вълез во олтарь, трапезу целует: тоу соуть персе Христови, а глава – он стол, тамо покланявся целует, иже то к евангелью»[273]. По всей видимости, это символическое единство антепендиума и алтарной преграды было осознано очень рано, не позднее чем в эпоху Юстиниана. В данной связи примечательно, что равеннский мраморный антепендиум VI в. (Музей искусств, Кливленд), размеры которого совпадают с алтарным престолом церкви Сан Витале, изображает не что иное, как алтарную преграду, в центре которой показаны врата с завесами[274]. Знаменательно, что предалтарная икона, видимая верующими в момент открытия царских врат, и зримо составляла с декорацией преграды единое целое. Взаимодействие было еще более активным в раннюю эпоху развития иконостаса, когда в нижней части между колонками алтарной преграды могли размещаться шитые иконы-пелены[275], по отношению к которым «праздничная пелена» на лицевой стороне трапезы представляла углубленный в пространстве символический центр.

Но, пожалуй, самое важное, что икона-антепендиум должна была выразить идею алтарного престола, а именно, по византийскому толкованию, создать образ всей Церкви, Христа в соединении с Его святыми. Оптимальным решением этой задачи было создание сложной и многоярусной символической структуры, воплощающей мысль о небесной иерархии. Зародившись в предалтарных иконах, эта структура в конкретной исторической ситуации могла быть спроецирована на монументальный экран алтарной преграды, создав явление, известное под именем русского высокого иконостаса.

Бутырский М. Н. Богоматерь Параклесис у алтарной преграды: происхождение и литургическое содержание образа

Система храмовой росписи воспроизводила на стенах и сводах византийских церквей монументальный образ Божественного Домостроительства. Разные композиции и изображения воплощали и символическое, и историческое понимание каждого события, одновременно вечного и абсолютно конкретного. Особое значение для правильного прочтения сюжетов придавалось текстовым фрагментам, с помощью которых в одном образе органично соединялись традиции изобразительного и письменного свидетельства Божественного Откровения. Отдельные образы были включены в сложную систему соподчинений и взаимосвязей, которые определялись иконографией и местопребыванием их в пространстве храма.

Одним из наиболее устойчивых в целостном замысле храмовой декорации представляется условный «диалог» между образами Христа и Богоматери на западных гранях восточных опор. Их монументальные изображения, вынесенные впереди всей декорации алтаря и обращенные к верующим, являлись видимым свидетельством близости Христа и Богоматери, на котором основано представление о ее роли как защитницы, молящей за человеческий род. Разделяемые алтарным пространством, иконографически вариативные, эти изображения рассматривались как единая связанная композиция, чему способствовал и постоянный выбор эпитетов: Христа – сотир, елеймон, антифонит. Богоматери – елеуса, кехаритомене, параклесис[276]. Последний эпитет утвердился в качестве иконографического определителя композиции, в которой идея заступничества обрела свое наглядное пластическое выражение – через изображение Богоматери Молительницы со склоненной головой и обращенными к Христу руками, в которые вложен свиток с записанным текстом диалога между ними [277].

Все исследователи – С. Тер Нерсесян[278], особенно много писавший о Богоматери Параклесис К. Уолтер[279], М. Татич-Джурич[280], Д. Мурики[281], Г. Бабич[282], М. Хатзидакис[283], А. Эпштейн[284], Э. Катлер[285] – признавали в этой композиции начальное развитие деисусной тематики, т. е. посреднической молитвы о заступничестве, которая исходит от Богоматери. В этом качестве композицию нередко называют

двухфигурным Деисусом, в котором роль каждого из персонажей предельно выявлена – иконографически, композиционно и словесно, через диалогический текст на ряде памятников. Ее появление имеет непосредственное отношение к формирующимся в X-XI вв. правилам монументальной декорации предалтарной зоны. Эти композиции уместно рассматривать в контексте развития «иконографии иконостаса» (К. Уолтер), т. е. с учетом складывания программы декоративного оформления алтарной части храма и закрепления здесь сюжетов, связанных с посреднической миссией святых. Именно в образах Христа и обращенной к нему Богоматери Защитницы, составляющих композицию Параклесис, ценность посреднической молитвы выражена предельно наглядно.

Уже Тер Нерсесян обратила внимание на постоянство отводимого им места: Параклесис обычно (хотя и не всегда[286]) находится на западных гранях пары предалтарных опор, фланкирующих проход в виму и в алтарь, т. е. на том месте, где очень рано стали изображать крупные фрески-иконы Христа и Богоматери, обращенные в пространство перед темплоном. Принято считать, что они предшествовали появлению собственно икон в так называемом эпистильном ряду темплона. Судя по сохранившимся памятникам (Келеджлар-килисе в Каппадокии, Хосиос Лукас в Фокиде), это могло происходить в раннем X в.[287] Данное нововведение, очевидно, уже к XI в. становится правилом, не носившим, однако, общеобязательный характер.

Изображенные на предалтарных опорах Богоматерь и Христос обычно представлены в различных иконографических типах, одним из которых является Параклесис. Это не препятствовало восприятию парных изображений в качестве композиционного целого, объединяемого общностью темы (о чем говорит подбор эпитетов) и местом нахождения.

Эта композиционная группа представляла собой одно из первых устойчивых звеньев складывающейся структуры ансамбля предалтарных композиций. В письменных источниках подобные изображения Христа и Богоматери назывались «проскинесис» или «проскинемата»[288]; возможно, мы сталкиваемся с ранними случаями почитания в храме (в ходе богослужении?) конкретных чтимых изображений, однако основания для этого остаются дискуссионными. Согласно мнению Г. Бабич, они могли быть репликами-списками неких чтимых икон и почитались именно в этом качестве. В пользу этой гипотезы может свидетельствовать и обычай выделения этих изображений рамой (живописной или скульптурной), подчеркивавшей их иконное происхождение. Однако в это время мы не

знаем примеров почитания храмовых икон в ходе литургии, за исключением икон, честь которым воздавалась во время малого входа в алтарь.

Обряд целования иконы перед входом в алтарь, сохранившийся до нашего времени, очевидно, относится к наиболее ранним формам вовлечения образов в повседневное богослужение. Наиболее часто совершающаяся литургия Иоанна Златоуста содержит молитвы, во время и после произнесения которых священнику и диакону надлежит почтить иконы Христа и Богоматери возле царских враг: «…священник целует малую икону Спасителя сбоку царских врат, обращается лицом к западу, благословляет свещеносца, целует такую же икону Богоматери у царских врат и, войдя в алтарь, целует престол»: диакон, испросив у священника благословение на время Трисвятого. становится в царских вратах лицом к молящимся и, показуя орарем на икону Спасителя, а затем, обращаясь к иконе Богоматери и далее к престолу, возгласно произносит, доканчивая возглас священника «и во веки веков». Все эти действия совершаются во время Малого входа, именно при чтении молитвы на Малый вход и на Трисвятое.

По письменным литургическим источникам, этот ритуал поклонения иконам прослеживается уже в XII в. (согласно рукописи литургического чинопоследования Великой церкви из Британского музея)[289]. На возможность существования подобного обряда в XI в. косвенно указывают иллюстрации литургического свитка из библиотеки Иерусалимского патриархата (Stavrou 109; около 1060 г.)[290]. На полях текста молитвы на Трисвятое изображены сидящий на троне Христос и справа молящая к Нему Богоматерь, именуемая Параклесис (о значении эпитета ниже). Связь изображения и текста задается словами молитвы, читавшейся священником при Малом входе. Молитва на Трисвятое обращена к Спасителю («Боже Святый, Иже во святых почиваяй…») с просьбой о «прощении всякого согрешения… молитвами (в оригинале ταῖς πρεσβείαις) Св. Богородицы и всех святых, от века Тебе благоугодивших». Образ пресбейи – молитвенного ходатайства, заступничества – создается парными изображениями Богоматери Параклесис и Христа, причем Богоматерь представлена ее иконой. Об этом можно судить по способу изображения – в прямоугольной рамке, погрудно, отлично от всех прочих миниатюр свитка.

На наш взгляд, чтобы установить возможную связь между появлением образов Христа и Богоматери на предалтарных опорах и почитанием икон во время малого входа, необходимо рассмотреть историю сложения

данного ритуала в византийском чинопоследовании. В древности малый вход, называвшийся иначе первым входом, был реальным входом клира и прихожан в основное пространство храма: атриум и нартекс являлись местом сбора и начала торжественной процессии духовенства и мирян[291]. От этого времени сохранился обычай благословения священником диакона перед входом в алтарь, которое ранее было обращено к прихожанам, готовящимся войти в храм из нартекса.

Не могло ли почитание икон при Малом входе также перейти от каких-нибудь более ранних форм поклонения чтимым реликвиям у входа в церковь? Исходным пунктом мог послужить некий обряд, значимость которого определялась, в первую очередь, авторитетом храма и святынь, в нем находившихся. Такими храмами для Византии были храм Воскресения в Иерусалиме и Св. София в Константинополе, неоднократно служившие источниками для самых разнообразных заимствований. По письменным свидетельствам, подкрепленным современными исследованиями, известно, что в нартексе Софии Константинопольской по сторонам от царских врат – центрального прохода в храм – находились иконы Христа и Богоматери. Древнейший источник, сообщающий об иконах Св. Софии (не позднее конца XI в.), относит появление по крайней мере одной из них ко времени правления императора Льва VI Мудрого (886–912). Это была прославленная на христианском Востоке икона Богоматери, по преданию, говорившая некогда с Марией Египетской у врат иерусалимского храма Воскресения.

Вплоть до первой половины IX в. почитавшаяся на своем первоначальном месте, она затем была перенесена императором Львом в Св. Софию, где ее поместили справа от царских врат, по всей вероятности, в соответствии с прежним местоположением[292]. Мы ничего не знаем о конкретных формах почитания ее в Константинополе, но известно, что древний Устав Великой церкви предусматривал поклонение ей по определенным дням во время патриаршего входа на вечерние богослужения, как о том сообщает Симеон Солунский (XV в.)[293]. По свидетельству Константина Багрянородного, в X в. Малый вход в Великой церкви еще соответствовал своему первоначальному значению входа священника и народа из нартекса в неф[294]. При торжественных богослужениях император встречал патриарха в нартексе храма, и, остановившись перед царскими вратами, со свечами в руках совершал им троекратное поклонение, в то время как патриарх читал молитву входа. Константин Багрянородный не упоминает при этом иконы Богоматери. Однако троекратные поклоны царя перед храмовыми вратами во время

чтения патриаршей молитвы могли быть обращены и к чудотворному образу; по сообщению Симеона Солунского, подобным ритуалом начинал свой вечерний вход в Великую церковь патриарх.

О существовании парной иконе Богоматери иконы Христа, называвшейся Спасом Исповедником, можно судить только из сравнительно поздних источников XIII–XV вв.[295] Нет никаких свидетельств об официальном поклонении ей, неизвестно, когда народное благочестие сделало этот образ разрешителем от греха, тем самым возвысив его и уравняв по значению с иконой Богоматери.

Предположение о программном характере поставления икон в нартексе Св. Софии, объединенных темой покаяния, давшей исток традиции помещения образов Христа и Богоматери по сторонам алтарного пространства, было недавно высказано А.М. Лидовым[296]. Эти образы, подобно чудотворным иконам, соучаствовали в обретении спасения раскаявшихся грешников; выражением и обещанием этого участия были уже приводившиеся нами эпитеты, сопровождавшие отдельные изображения. Замысел Льва Мудрого, единственным зримым свидетельством которого остается мозаика над царскими вратами Св. Софии, повлек за собой почитание икон во время входа в храм, а затем прохода в алтарь в обряде Малого входа.

Глава 1

Содержание композиции Параклесис складывается из ряда тем, заданных как местопребыванием ее в храмовом ансамбле, так и обращенностью (посредством «диалога») образов Христа и Богоматери друг к другу. Подобная запись ее молитвенного обращения ко Христу представляется важнейшим элементом иконографической схемы Параклесис.

Присутствие текста в этой композиции имеет свою историю. Впервые он встречается на памятниках рубежа XI-XII вв. и существует затем в двух письменных культурах – греческой и славянской. В первой из них он обнаруживает редкую устойчивость на протяжении нескольких столетий, будучи в XVIII в. Включенным, практически в неизменном виде, в «Ерминию» Дионисия Фурноаграфиота[297]. Славянские же памятники отличает значительная вариативность текста в зависимости от места и времени создания ансамбля.

И устойчивость текста на греческих памятниках, и его постоянные видоизменения на славянских говорят о том, что он являлся одним из значимых элементов данной композиции, определявших ее содержание, тем более, что наличие свитка, который во многих случаях Богоматерь держит покровенной рукой, должно было указывать на литургическое происхождение текста[298]. Сама по себе иконография Параклесис сложилась на основе уже существовавших в ранневизантийской традиции элементов. Изображение Богоматери в молитвенном обращении ко Христу восходит, по всей вероятности, к обычному правилу представления святых персонажей с текстами молитв от имени донаторов или ктиторов, направленных реально или символически показанному Христу. Протографом принято считать икону Богоматери Агиосоритиссы, или Халкопратийской, о которой, в сущности, ничего не известно.

От доиконоборческой эпохи сохранился важнейший памятник, демонстрирующий полностью сложившуюся иконографию Параклесис со свитком в руке Богоматери. Это точно не датированная мозаика (предположительно, VII в.) из церкви Св. Димитрия в Фессалониках. Она располагается на северо-восточном столбе вблизи алтарной преграды и обращена в пространство вимы. Богоматерь Параклесис есть только часть большой композиции, в которой также представлены св. Феодор в позе оранта и Христос погрудно в верхнем сегменте. Богоматерь стоит слева от него, держа в руке свиток, на котором написано: «Прошение, Господи

Боже, услышь глас моего прошения, ибо я прошу за мир»[299]. Другая надпись проходит под изображением и выражает веру Климента, вероятнее всего, заказчика, в могущество Богоматери; сам Климент на мозаике не представлен. По своему характеру она представляет собой вотивный образ, имеющий конкретного заказчика, однако прошение подается Богородицей не за него лично, а за «мир», т. е. за все земное творение.

Вероятно, временем до IX в. датируется икона Богоматери Параклесис из синайского монастыря Св. Екатерины, переписанная в XIII в.[300]. В руке у Нее свиток, начинающийся словами: ΤΙ ΜΗΤΕΡ ΑΙΤΕΙΣ («Что просишь ты, мать?»)[301]. Эти слова Христа станут непременной частью диалога между Ним и Богоматерью на всех последующих композициях XII-XV вв. К сожалению, нельзя полагать, что текст этот сохранился от первоначальной живописи, а не относится к XIII в.

Таким образом, немногочисленные ранние изображения подтверждают древность иконографической формулы Параклесис (вплоть до существенных деталей, к которым можно, например, отнести покрытость мафорием руки Богоматери, держащей свиток), но не являются постоянным элементом декорации алтарной части и не имеют устойчивого текстового комментария.

В последующий период композиция Параклесис со свитком появляется в группе памятников XII–XV вв., причем как в монументальной живописи, так и в иконописи. В их числе – композиция на южной стене храма Св. Георгия в Курбиново 1191 г.[302]; изображение Богоматери в церкви Св. Врачей в Кастории (конец XII в.)[303]; фреска Богоматери Аракиотиссы в Лагудера (около 1192 г.)[304]; фреска в Манастире возле Прилепа (XIII в.)[305], фреска в храме Богоматери Олимпиотиссы (около 1260–1290 г.)[306]; фрески XIV в. в Св. Софии Охридской[307] и Св. Николая Орфаноса в Фессалониках[308]. Самой ранней является знаменитая икона Богоматери из Сполето (около 1100 г.)[309]. На окладе этой иконы, по всей видимости представлявшей собой ex voto, имеется первый полностью сохранившийся вариант греческого текста диалога между Христом и Богоматерью: «Что же ты просишь, Мать? – Спасения смертным. – [Они] разгневали меня. – Будь милостив, Сын Мой. – Но они не покаялись. – Верным милость [даруй]». В конце текста упомянуто имя Ирины Петралифины, очевидно, заказчицы иконы либо оклада к ней, чья «верность» удостоверяется перед Христом самой Богоматерью. Однако в самом диалоге, который в таком виде будет существовать на всех памятниках этого типологического ряда, спасение

просится для всех, что косвенно подтверждает существование к началу XII в. некоего общего текста, легшего в основу литературной программы данной композиции[310].

В росписях Лагудера и церкви Богоматери Олимпиотиссы тот же диалог представлен в более пространной форме. На первой фреске после слов Богоматери: «Верным милость» следует заключительная реплика Христа: «Возможно искупление [грехов]», а затем ответ Богоматери: «Благодарю»[311]. На фреске из церкви Богоматери Олимпиотиссы данный диалог предстает в наиболее полном виде: он начинается с обращения Богоматери ко Христу: «Прими прошение (ἥ εήσις) Матери Твоей, о Божественное слово»[312]. Далее следуют фразы, полностью совпадающие с текстом Лагудера. Сохранившийся примерно до половины текст курбиновской фрески[313], полностью соответствует тексту как на сполетанской иконе, так и на фреске из Кастории.

Плохо видимая фреска из храма Ильи Пророка в Фессалониках, датируемая второй половиной XIV в., позволяет восстановить только начало текста. Уцелела первая фраза Богоматери, обнаруживающая полное совпадение с текстом из церкви Св. Никиты в Чучере, близ Скопье[314]. Текст диалога между Христом и Богоматерью, вошедший в «Ерминию» Дионисия Фурноаграфиота, очень близок византийскому первоисточнику. То же можно сказать о фреске из росписей 1483 г. в Метеоре, где композиция Параклесис стала частью большого трехфигурного Деисуса. По всей вероятности, в поздний период самостоятельность сюжета Параклесис перестает осознаваться, и он отождествляется с обычным Деисусом[315].

С XIV в. композиция Параклесис получает распространение в росписях сербских и македонских храмов, воздвигаемых Неманичами, а также болгарских. В них, наряду с греческим оригинальным текстом, начинают использоваться славянские переводы. На фреске из храма Св. Никиты в Чучере, расписанном Михаилом и Евтихнем в 1316–1318 гг., дан греческий текст, практически полностью совпадающий с текстом Олимпиотиссы за одним лишь исключением: в первой строке обращения ко Христу употреблен эпитет οἰκτιρμϖν – «сострадающий», встречающийся также среди эпитетов Христа в богослужениях Великою поста. Впоследствии он войдет и в текст «Ерминии». Через два года те же мастера расписывают храмы Св. Георгия в Старо Нагоричино (1320 г.) и собор Успения Богоматери в Грачанице (1318 г.). Там, в тех же композициях, этот текст, очевидно, впервые воспроизводится в славянском переводе. Вариант Старо Нагоричино: «Прими моление твоей матери

щедри. – Что мати просиши. – Земльним спасение. – Прогневаше ме. – Прости сыну мой. – Нь не обращают се. – Спаси благодети ради… Благодарю те слове» (окончание текста испорчено)[316]. Вариант Грачаницы сокращенный: «Что мти просиши. – Грешним спасеніе. – Али не обращтајусе. – Помилуй сину моі о грешних власти имаши…»[317]. Сравнивая эти варианты с современными греческими и с более поздними славянскими переводами, нетрудно убедиться, что перевод времени работы Михаила и Евтихия в Старо Нагоричино наиболее точно следует византийскому первоисточнику.

Текст диалога между Богоматерью и Христом из композиции Параклесис в Дечанах (около 1350 г.; роспись восточной стены придела) очень близок Старо Нагоричино: «Прими моление матери своей владыко человеколюбе. – Что мати просишь? – Грешным прощение. – Прогневаше ме. – Прости сын мой. – Не каются. – Святым даром. – Благодарю тя, слове»[318]. Этот же текст встречается и на фреске из Патриаршей церкви Петра и Павла в Тырнове, датируемой серединой XIV столетия[319]. В этом ансамбле Параклесис сделалась частью трехфигурного Деисуса, что, начиная с XIV в., получит все большее распространение на Балканах.

Позднейшие славянские варианты этого текста, уже поствизантийской эпохи, все дальше отходят от греческого оригинала. Если текст свитка в руках Богоматери из росписи наоса храма Успения Богоматери монастыря Трескавац в Македонии (конец XV в.) близко следует тексту Дечан, то на фреске около 1620 г. из храма Св. Николая монастыря Слепче (Македония) диалог между Богоматерью и Христом звучит уже следующим образом: «Слышь матерь спою рарь. – Что просишь мать моя? – Грешным спасение. – Тебе ради». Богоматерь Параклесис. как и на тырновской фреске, является частью трехфигурного Деисуса на северной стене храма.

Наш краткий экскурс позволил обратить внимание на специфические особенности появления, сохранения и распространения текста на свитке в композиции Параклесис. Его греческий оригинал становится одним из устойчивых элементов иконографии Параклесис на рубеже XI–XII вв. (исходя из сохранившихся памятников). По существу, можно говорить только об одной его редакции, которая используется практически без сокращений и искажений в византийскую эпоху и позднее, вплоть до времени Дионисия Фурноаграфиота. Существующие памятники показывают, что традиция включения этого текста в композиции Параклесис по своему бытованию столичная и балканская, преимущественно македонская. Возможно, именно отсюда, из

Фессалоник, она проникает в Сербию, где около 1320 г. делаются славянские переводы диалога, испытавшие в течение последующего времени существенные сокращения.

Глава 2

Литературный источник, повлиявший на сложение текста Параклесис, был назван в работе М. Татич-Джурич: канон св. Феодора Студита, читавшийся на мясопустную субботу[320]. В каждой из девяти Песен Канона разворачивается диалог между грешником, молящим Богоматерь о заступничестве перед Христом, и Богоматерью, которая обращается с просьбой о прощении к Сыну, получает милостивый ответ Христа и отвечает просящему ее[321]. Я приведу второй и третий тропари девятой песни этого канона, в которых изложен диалог между Христом и Богородицей:

– Избавь от ада, о Слово,
Раба, припадающего к Тебе
Забудь беззакония,
Которые он совершил, молю Тебя об этом.
Если он согрешил, о Спаситель,
Он обратился ко мне,
И я прошу Тебя о нем.
Из-за меня прими его [молитвы]
Ты, кто отзывается на мольбы всех.
– Он не заслужил, о Мать.
Милости, тот грешник, что прибегнул к Тебе.
Никто из людей не прогневал меня так, как он.
Но твоими святыми молитвами
Я спасу его от ада
В Судный день.
Если поднесет он мне плоды раскаяния.

Канон св. Феодора Студита по своему содержанию принадлежит жанру канона parakletikos, т. е. просительного канона, в котором заключена мольба к Богородице и святым о заступничестве перед Христом[322]. Эти каноны, согласно монастырской традиции (студийскому уставу), произносились на пятничных вечерних богослужениях, сопровождавшихся особым поминовением усопших. Их исполнение, судя по сохранившимся рукописям, относится ко времени не ранее XI-XII вв.[323]

Точное время составления канона св. Феодора Студита неизвестно, однако в иконографии Параклесис его влияние прослеживается только на памятниках рубежа XI–XII вв. Как известно, это время литургической редакции многих иконографических программ, сложившихся ранее. Мы

видим это на примере евхаристических композиций, введения гимнографических и литургических сюжетов и текстов, например, литургических молитв на свитках святителей в алтаре. По-видимому, в том же ключе можно рассматривать и появление текста на свитке в композиции Параклесис, который и по форме, и по содержанию близок канону св. Феодора Студита, фиксируя основную идею – дарование прощения грешнику при условии его покаяния и по ходатайству Богоматери. Оба текста имеют ярко выраженную эсхатологическую направленность, связанную с темой грядущего Страшного суда, осуждением грешников (необращенных) и спасением покаявшихся (искупивших свою вину).

Устойчивость текста Параклесис в греческой (византийской) и разночтения в славянской (преимущественно сербской) традиции могут быть обусловлены особенностями исполнения этого канона в богослужебной практике византийской и сербской церкви, свидетельствовать о том, какие именно тексты канона использовались на богослужениях в тех или иных землях балканского мира.

Глава 3

Тема посредничества святых и ходатайственной молитвы являлась одной из важнейших в символике византийской храмовой декорации. Возникавшие варианты изобразительного решения этой темы, чаще всего объединяемою понятием Деисуса, по-разному были адаптированы в ходе сложения декоративных программ алтарной и предалтарной зон храма. Можно проследить две тенденции в развитии этого процесса: сосредоточение изображений деисусного ряда на темплоне алтарной преграды и включение подобных по тематике композиций в ансамбль стенописей. Первая тенденция возобладала в византийской традиции; отчасти она прослеживается уже в появлении вотивных икон, выносимых на алтарную преграду или размещаемых поблизости от нее, но, главным образом, реализовалась в оформлении эпистилия темплона.

Напротив, монументальные деисусные композиции – с двумя или большим числом предстоящих – после XI в. почти исчезают из апсидных программ памятников столичной византийской традиции (в отличие, скажем, от грузинских или каппадокийских)[324]. Среди групп изображений, формирующих в это время программу предалтарной зоны, особое место принадлежит парной композиции с Христом и Богоматерью. Известный с доиконоборческих времен тип Богоматери в моленной позе (Агиосоритиссы-Параклесис) после X в. оказывается в центре одной из важнейших тем предалтарной декорации, обогащаясь собственной литературной программой, окончательно сложившейся на рубеже XI–XII вв. под влиянием гимнографии (канона parakletikos св. Феодора Студита). По крайней мере, с XIV в. Параклесис утверждается в монументальных деисусных композициях на стенах наоса балканских храмов.

Смирнова Э. С. Иконы XI в. из Софийского собора в Новгороде и проблема алтарной преграды

Древнейшие каменные храмы, построенные на Руси за первые три четверти века после принятия христианства, при князьях Владимире Святом и Ярославе Мудром, не сохранили своего иконного убранства. Единственное сооружение, об иконном декоре которого можно в какой-то степени судить как по реально дошедшим до нас. хотя и с большими переделками, отдельным иконам, так и по археологическим наблюдениям, – это Софийский собор в Новгороде, строившийся, как сообщает древнейшая – Первая– новгородская летопись, с 1045 по 1050 г., а более поздняя – Третья, составленная в конце XVII в., – по 1052 г[325].

Софийский собор в Новгороде не имел, вплоть до 1108–1109 гг. фресковой росписи, за исключением, может быть, отдельных фигур или композиций в нижних регистрах[326]. От первоначального убранства собора до нас дошли две иконы, обе с большими утратами и изменениями их первоначального вида. Первая – это «Спас на престоле» (сейчас в Успенском соборе Московского Кремля). От нее сохранилась древняя доска, на которой в 1699–1700 г. воспроизведена первоначальная иконография. [327]Вторая – «Апостолы Петр и Павел» (Новгородский музей), где первоначальная живопись фигур сохранилась, но за исключением голов, кистей рук и ступней ног, переписанных в XVI в.)[328]. Иконы имеют одинаковые. причем огромные, размеры (236 х 147 и 236 х 146 см), что соответствует размерам фигур в монументальной живописи.

Определение места этих икон в Софийском соборе, а также первоначального состава иконного убранства храма сопряжено с большими трудностями нехваткой материала, вероятностью нетрадиционных решений на отдаленной периферии византийского мира. Приходится привлекать обширный сравнительный материал, прибегать к допущениям. Одна из задач данной статьи – выяснение первоначального состава предалтарных икон храма – кажется нам в большей степени приближенной к своему решению. Что касается другой задачи, выяснения первоначального места этих икон в храме, то ее решение носит лишь гипотетический характер.

Первые русские каменные храмы – церковь Богородицы (Десятинная) в Киеве, 990-е годы, собор Спаса Преображения в Чернигове, 1030-е годы –

принадлежали к типу «вписанного креста» и были трехнефными[329]. С конца 1030-х годов и до середины – третьей четверти XI в. господствует другой тип – пятинефные широкие храмы с окружающими их галереями. Эти храмы имели сложную структуру, с особыми престолами в тех или иных частях, с разным предназначением компартиментов.

Как известно, в XI и даже отчасти еще в XП в. еще окончательно не сформировалась функция помещений по сторонам центрального алтаря как жертвенника с севера и диаконника с юга[330]. Посвящение приделов Софии Киевской помогает определить сохранившаяся древняя стенопись. Д. В. Айналов и Е. К. Редин, занимавшиеся этим, подчеркивали, что этот храм, как центр всей русской митрополии, должен был иметь посвящения приделов с особенно глубоким смыслом, не зависевшим от частных причин, а «от лица всей церкви русской'[331].

Апсида северного нефа Софии Киевской, непосредственно примыкающая к центральной, посвящена верховным апостолам Петру и Павлу. В их образах была воплощена идея апостольской проповеди евангельского учения, что было очень важно для недавно крещеной Руси. В апсиде следующего, крайнего северного нефа находился придел Св. Георгия, великомученика, чей культ имел настолько глубокий и многогранный смысл, что строитель Софийского собора князь Ярослав, родившийся еще до крещения Руси, при переходе в христианскую веру получил христианское имя Георгий. Апсида, прилегающая к центральной с юга, посвящена богоотцам Иоакиму и Анне, а через них – Богородице. В крайней южной апсиде располагается придел Архангела Михаила, почитание которого имело многочисленные оттенки, в том числе связанные с темой загробной жизни и воскресения.

Никаких икон от киевского храма не осталось[332]. Найдены остатки фундамента мраморной алтарной преграды, проходившей между внутренними пилястрами восточной пары центральных подкупольных столбов[333]. Согласно реконструкции, она была невысокой, с открытыми интерколумниями.

На центральных предалтарных столбах Софийского собора в Киеве, на их западных, обращенных в наос поверхностях, под мозаичным «Благовещением» и шиферным карнизом, по всему храму отмечающим уровень хор, располагаются фрески – изображения отдельных фигур в рост. Вверху, непосредственно под карнизом, видны фигуры двух мучеников[334], ниже, над иконостасом XVIII в., видны головы еще двух мучеников, старца на северном столбе и молодого – на южном.

Они похожи на мучеников-целителей Кира и Иоанна, тех самых,

которые парой, симметрично св. мученикам Флору и Лавру, представлены на соответствующих столбах в росписи 1125 г. в соборе Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде[335]. Ниже, за иконостасом, первоначальная штукатурка, похоже, не сохранилась. Логично предположить, что там, в нижнем ярусе, третьем сверху, если считать от карниза, над невысоким цокольным орнаментальным регистром, находились фресковые изображения Христа и Богородицы, в соответствии с византийской традицией X-XI вв. Наличие на этих местах фигур подтверждается тем, что на другой – западной – паре центральных подкупольных столбов на всех гранях фигуры святых представлены именно в три яруса.

Своеобразие композиции на восточной паре столбов состоит в том, что фигуры верхних регистров на них очень крупные, их уровни не вполне совпадают с уровнями фигур на других столбах, в том числе на западной паре столбов. Следовательно, как подчеркивает известный исследователь Софии Киевской И. Ф. Тоцкая, специально по нашей просьбе изучившая вопрос о расположении настолпных фресок, изображения нижнего яруса должны были быть опущены ближе к уровню пола, чем на других столбах.

Предположение о фигурах Христа и Богоматери на центральных столбах киевского храма подкрепляется тем. что на его боковых столбах, которые располагаются по сторонам центральной пары пилонов, на той же линии, отделяющей наос от алтарных компартиментов, сохранились два изображения, являющиеся «фресковыми иконами».

С севера, на лицевой грани того столба, который расположен между Петроропавловским и Георгиевским приделами, это фигура Иоанна Предтечи, в рост, в образе аскета-пустынника, с обнаженными ногами, в милоти. Правая его рука поднята в проповедническом, ораторском жесте, а в левой он держит развернутый свиток с греческим текстом, где удается прочесть слово «АМ- НОС». Здесь, несомненно, написан текст из Евангелия от Иоанна (Ин. 1:29). о грядущем в мир Агнце. Эта фреска связана по смыслу с обоими северными приделами. С одной стороны, образ Иоанна Предтечи подчеркивает тему проповедничества. просвещения, евангельского учения, продолжая и развивая идеи, заключающиеся в Апостольском (Петропавловском) приделе. С другой стороны, напоминание о Христе-Агнце связано с важными оттенками в почитании св. Георгия, великомученика уподобившегося в своих страданиях Спасителю.

С южной стороны, между приделами Иоакима и Анны и Михайловским, представлена фигура Богоматери Оранты, в той же

иконографии, что и мозаика в конце центральной апсиды. Наряду с вполне понятной связью этого изображения с приделом Иоакима и Анны, через тематику истории воплощения Логоса, фреска соотносится и с Михайловским приделом, как образ грядущего Воскресения. через обетование спасения благодаря Воплощению – через почитание архангела Михаила как проводника душ в загробном мире.

Следует отметить, что изображения на четырех предалтарных столбах были неодинаковыми по высоте. Если на двух центральных они должны были быть опущены относительно низко, то на обоих боковых они подняты высоко, а под ними – огромные панели с изображениями крестов. Возможно, это зависит от пропорций киевского храма: к боковым пилонам примыкают подкорные аркады, в Киеве они тройные, интервалы в них довольно узкие, и фресковые иконы пришлось поднять повыше, чтобы верующие могли лучше их видеть и не задевать.

Таким образом, мы предполагаем существование в Софии Киевской четырех фресковых икон, располагавшихся на западных поверхностях предалтарных икон.

Это был ансамбль из четырех изображений, объединенных по смыслу с сакральным пространством собора, с его компартиментами, посвящение которых зависело от специальных задач главного храма недавно крещеной страны.

Обратимся к Софийского собору в Новгороде. По типологии он подобен киевскому храму, но сильно отличается в деталях, в том числе в расположении и посвящении приделов. Неизвестно, имели ли апсиды, непосредственно примыкающие к центральной с севера и юга, какое-либо специальное посвящение. Крайние же боковые нефы вообще не имеют апсид. Между тем, в галереях Софии Новгородской располагаются приделы. О причинах устройства этих приделов нет сведений, равно как и об исторических лицах, выступивших со своим заказом. Установлено, что именно устройством приделов, весьма поместительных, продиктованы и специфические пропорции алана, и ширина галерей, и особенности вертикальной композиции Софии Новгородской[336]. В северной галерее, в восточной ее части, находится придел апостола Иоанна Богослова[337], его посвящение отдаленно перекликается с посвящением Апостольского придела в Киеве. В западной части той же северной галереи находится придел Иоанна Предтечи, что заставляет вспомнить фреску с фигурой Иоанна Предтечи в Киеве. В западной галерее, в ее северной части был придел первомученика Стефана[338].

В южной части новгородского храма в древности известен только

один придел – Рождества Богородицы в восточной части южной галереи. Его посвящение находит самую прямую аналогию с посвящением придела Софии Киевской праведным Иоакиму и Анне, родителям Богородицы. Следует вспомнить, что, по некоторым сведениям, еще до постройки Софийского собора в Новгороде появилась деревянная церковь Иоакима и Анны, может быть, в связи с именем первого новгородского епископа Иоакима. Этот храм, в позднейшие века тесно связанный с Софийским собором, зависевший от него, был в XVI в. упразднен, а его престол переместился в специально устроенный придел Софийского собора. к югу от придела Рождества Богородицы[339].

Галереи Софии Новгородской, с их приделами, играют более значительную роль в пространстве храма чем в Софии Киевской. Крайние боковые нефы новгородского храма очень узкие, служат словно связующими звеньями между главной частью храма и приделами в галереях.

Установив черты подобия в сакральном пространстве Софийских соборов в Киеве и в Новгороде, обратимся к вопросу о древнейших иконах новгородского храма.

До недавнего времени при изучении первоначального убранства Софии Новгородской принимались во внимание две ее древнейшие иконы «Спас Златая риза» и «Апостолы Петр и Павел»; предполагалось, что обе они были настолпными. «стилосными», и помещались у западных граней предалтарных столбов. Высказывалось также мнение, что икона апостолов могла находиться в жертвеннике, поскольку жертвенник и северная зона алтарной части иногда в храмах византийского круга посвящались верховным апостолам[340]. Такое расположение икон не подвергалось сомнению и после открытия Г. М. Штендсром в 1962– 1965 гг. остатков деревянной алтарной преграды между парой центральных предалтарных столбов[341]. Но в 1991 г. появилась иная интерпретация алтарной преграды: как наглухо закрытой, с двумя иконами («Спас на престоле» и «Апостолы Павел и Петр») по сторонам царских врат[342].

Это предположение кажется нам ошибочным. Во-первых, никаких следов членения алтарной преграды не сохранилось. Во-вторых, расположение икон новгородского Софийского собора в проемах алтарной преграды в XI в. представляется маловероятным, если исходить из современных знаний о византийском храмовом декоре этого времени. На этом вопросе следует остановиться подробно.

На протяжении последних десятилетий появилось большое количество исследований, посвященных истории византийских алтарных

преград, а также изображениям по сторонам алтарной преграды[343]. В оборот введено много памятников X–XII в. Анализ памятников и письменных источников позволят сделать следующие выводы. В XI в. в некоторых монастырях возникает литургическая практика закрытия алтарных дверей, а также и всех проемов алтарной преграды после перенесения святых даров на престол. Об этом говорится в литургическом комментарии Николая Андидского (вторая половина XI в.), а также в письме Никиты, хартофилакса и синкелла Софии Константинопольской, к монаху Студийского монастыря Никите Стифату, известному богослову. Хартофилакс Никита ссылается при этом на патриарха Евстафия (1019–1025 гг.). совершавшего литургию таким образом. Очевидно, что в это время уже намечается стремление подчеркнуть мистический характер литургии, хотя эти новшества не носили канонического характера, не были общеобязательными[344].

Однако речь шла только о завешивании проемов тканями, которые задергивались в определенные моменты литургии. Между тем ни реальный иконный материал, ни письменные источники – описи и типиконы некоторых храмов – ничего не говорят о наличии икон в интерколумниях алтарных преград. Тому приведены убедительные доказательства в исследовании А. Эпстин[345]. Те немногие тексты, которые пытались трактовать как свидетельство в пользу икон в интерколумниях, говорят скорее об иконах маленьких, подвешенных на архитраве, т. е. не закрывающих проемы преграды. От XI в. сохранилось только два свидетельства об иконах в интерколумниях, оба довольно туманные. В описании алтарной преграды в монастыре Монтекассино. времени аббата Дсзидерия (1058–1086 гг.) сообщается, что тот заказал в Константинополе иконы для алтарной преграды, и 13 из них стояли на архитраве, а пять других висели под архитравом.

Тут же говорится, что алтарная преграда имела шесть серебряных столбиков. т. е. очевидно, пять проемов по числу икон[346]. Следовательно, иконы могли закрывать интерколумнии алтарной преграды. Однако есть доказательства, что иконы эти были небольшими и круглыми и проемов не закрывали[347].

Еще одно известие касается монастыря Петрицос в Бачкове, основанного Григорием Пакурианосом. В Типиконе этого монастыря. 1083[348] г. говорится. Что каждый день и каждую ночь должно зажигать три светильника перед иконой пресвятой Богородицы, в большой вимс – один светильник, а перед святой нимой – одни светильник перед Распятием Спасителя, один светильник перед иконой Предтечи и

Крестителя, и один светильник перед иконой св. Георгия. Этот пассаж иногда трактуют как указание на иконы в интерколумниях[349], но непосредственно из текста это не вытекает, они вполне могли находиться на архитраве[350], как это было, например, в монастыре Пантократор в Константинополе в XII в[351]. и как это вообще было принято в ту эпоху.

Византийские алтарные преграды были мраморными, их колонки имели капители, и есть случаи (церковь Паммакаристос в Константинополе, ныне Фетие Джами), когда капители эти украшены бюстами апостолов с трех сторон, т. е. они рассчитаны на обозрение, а не на то, чтобы в них были врезаны иконы[352].

В качестве дополнительного, косвенного аргумента можно привести изображения алтарных преград в живописи. В мозаичном изображении Евхаристии из Михайловского монастыря в Киеве, около 1112 г., показана низенькая алтарная преграда, где переливчатые мраморные плиты вставлены в драгоценные обрамления[353]. В Лествице XII в., в монастыре Св. Екатерины на Синае (cod. 418, л. 269), представлена служба около кивория-преграды на тонких прозрачных колонках, причем иконы (с изображениями Богоматери и Христа) находятся не между колонками, а по сторонам кивория[354].

При таких прозрачных алтарных преградах особо чтимые иконы выставлялись перед преградой или по сторонам для особого поклонения, «проскинезиса».

Наблюдения и архитектурно-археологические исследования В. Д. Сарабьянова показывают, что в ранних новгородских храмах алтарные преграды были открытыми.

Алтарные преграды, в которых интерюлумнии закрыты иконами, т. е. стали глухими, появляются в византийском мире не раньше конца XII[355] в. Но даже еще в начале XV в., как справедливо заметила А. Эпстин, Симеон, архиепископ Фессалоникийский, трактуя смысл алтарной преграды, ничего не говорит об иконах в интерколумниях[356].

История икон в интерколумниях – это, по существу, история местного ряда иконостаса. А она изучена плохо не только на византийском (или поздневизантийском, поствизантийском) материале, но и на материале русском. Что знаем мы о местном ряде софийского иконостаса в древности? Для суждения об иконах нижнего уровня ничего не дает известие о деятельности епископа Нифонта записанное под 1156 г. и сообщающее, что тот «тако украси святую Софию, притворы испъса, кивот створи и всю извнпу украси[357]». Источники сообщают о переделках верхних ярусов: об исполнении икон с двенадцатью праздниками в 1341

г.[358], семифигурного деисусного чина с изображениями в рост в 1438 г[359]., о работах 1509 г., когда были расширены праздничный и деисусный ряды и, вероятно, написан пророческий ряд[360]. Лишь в 1519 г. впервые упоминается одна из икон местного ряда – храмовый образ «София Премудрость Божия». появление которого, возможно, следует относить к XV в[361]. О перестановках древнейших икон ничего не говорится.

Новгородцами даже в XVI в. не были забыты алтарные преграды, где интерколумнии задергивались тканями. На новгородской иконе «Покров». XVI в.из собрания Н. П. Лихачева. ГРМ, прекрасный белый храм – Богородичная церковь во Влахернах, но с намеком на Св. Софию Константинопольскую, а отчасти и на русские храмы – изображен как бы в разрезе, с видом на восточную часть. В нижнем регистре композиции – арочная алтарная преграда с семью проемами. Центральный проем занят царскими вратами, а из боковых – четыре завешены красными и зелеными тканями, слегка раздвинутыми в стороны. На фоне проемов, на амвонах стоят император Лев Премудрый и патриарх Тарасий, за ними соответственно императрица Феофано со свитой и Андрей Юродивый с учеником Епифанисм. На фоне проема слева от царских враг стоит «лик крылошан» – миряне в придворных лоратных одеждах, а на фоне правого проема – группа диаконов[362]. Аркада не имеет вверху горизонтального архитрав; для икон и воспроизводит очень древний тип преграды, как заметил А. Грабар[363]. Разумеется. «Покров» содержит момент стилизации, какой-то специальной исторической ретроспекции, не без влияния мотивов поствизантийской живописи, это не изображение «с натуры». Но икона достаточно красноречиво передает саму атмосферу местной культуры, ее насыщенность исторической памятью.

Размещение «Спаса на престоле» и «Апостолов Петра и Павла» в двух симметричных проемах алтарной преграды XI в. в Софии Новгородской маловероятно еще и потому, что эти иконы не являются симметричными по смыслу. В первоначальном убранстве храма должны были быть и другие иконы.

Мы предполагаем, что в новгородском Софийском соборе было четыре крупных иконы, одинакового размера, и располагались они не в алтарной преграде, а, скорее всего, у западных граней четырех предалтарных столбов, по линии. разделяющей алтарные компартименты и пространство наоса, т. е. так же. как «фресковые иконы» в Софии Киевской.

Рассмотрим каждую из четырех новгородских икон – две реально сохранившихся и две предполагаемых.

«Спас на престоле» («Спас Златая риза»)

В 1561 г. икона была вывезена из Новгорода и с тех пор находится в иконостасе Успенского собора Московского Кремля. От «Спаса» осталась древняя доска и на ней живопись 1699–1700 гг.. повторяющая древнюю с весьма необычной иконографией[364].

Письменные источники содержат весьма веские свидетельства в пользу того, что традиционное место «Спаса на престоле» было у южного предалтарного столба.

В «Повести о чудном видении Спасова образа, какой явися благоверному царю греческому Мануилу « еже он же написа», в ее так называемой Волоколамской редакции созданной до 1526 г., речь идет о глубокой, легендарной древности, то ли XI то ли XII в. Описывается святыня Софийского собора – «образ милосерднаго Спаса, иже на иконе написан стоит в церкви снятый Софии столпе па правом клиросе уютом риза и икона утворена, а лице, и руце, и нозе от вапов, яко же горазди изографа верят[365]». Имеется в виду, бесспорно, икона «Спас Златая риза», стоявшая у южного предалтарного столпа.

Те перемены, которые, возможно, производились в иконостасе в 1509 г., когда были расширены праздничный и деисусный ряды, и был, вероятно, написан пророческий ряд, не обязательно касались нижнего, местного ряда, о составе и характере которого мы вообще мало знаем. Но даже если и касались, они не могли затронуть «Спаса на престоле», иначе Повесть о Спасовом образе не описала бы икону как стоящую в древности на правом клиросе.

В 1528 г. новгородский архиепископ Макарий изготовил для Софийского собора новые царские врата, по размер) больше прежних, в связи с чем предпринял какие-то перемещения в иконостасе. Он «иконы в Святей Софии повеле по чину поставити[366]; самую чюдную икону Святую Софею выше воздвиг, и цареградские иконы, Всемилостивый Спас наш Господь Исус Христос стоящ, от злата и сребра вельми чюдно устроение, и святии апостолы Петр и Павел, такоже стоящи, от злата и сребра чюдно устроени, и си чюдные иконы противу своего святительского места постави, и пелены от наволок устрой, чюдно и лепо видети, и прочая иконы по чину повеле поставити». В этом тексте есть немало загадок. Естественно, что изготовление новых царских враг повлекло за собой какие-то ремонтные работы в иконостасе, после чего потребовалось поставить иконы «по чину». Но непонятно, отчего самые чтимые, особо

выделенные, «цареградские» иконы Спаса и апостолов, обе в роскошных окладах, очутились не в центральной части местного ряда не вблизи царских врат, а вновь у южного столба (ибо святительское место было именно против южного столпа[367]). Их положение можно объяснить лишь тем, что постановка икон «по чину» означала – «по старине», так как до макарьевских переделок «Спас на престоле» как раз и стоял у южного столба т. е. там, куда его возвратил Макарий после ремонта.

Когда в 1561 г. обе древние иконы были увезены в Москву, а в 1572 г. возвращены (причем «Спас» – не в оригинале, а в копии; ил. 12), то поставили их в Софийском соборе на то же место: «...на старом месте против места владычня»[368].

Таким образом, «Спас на престоле» находился в древности у западной грани южного предалтарного столба то есть там, где в византийских храмах X–XI вв. принято было помещать мозаичное или фресковое изображение Христа.

Икона Богоматери

Маловероятно, чтобы в новгородском соборе в XI в. не было бы изображения Богоматери. Образ Богородицы, Теотокос, через посредство которой был принесен в мир Спаситель, осуществилась связь земного и небесного, единство человеческого и божественного в природе Христа, был одним из центральных образов теологии средневизантийского периода. Без фигуры Богоматери невозможно вообразить ни византийский, ни русский храм XI в., и вообще послеиконоборческого периода.

Тема Богородицы была тесно связана с темой единосущия божественной и человеческой природы Христа и, следовательно, с темой истинности Боговоплощения, истинности и святости иконного образа. Поэтому она приобрела огромное значение для защитников иконопочитания. В Деяниях Седьмого Вселенского собора, состоявшегося в 843 г. в Никее и заложившего основы теории иконопочитания в борьбе с иконоборческой ересью, тема Богородицы занимает большое место. Вместе с темой Воплощения, вочеловечения Христа и его искупительной жертвы она повторяется многократно[369].

Особенно важны для нас те формулировки Деяний Седьмого Вселенского собора, которые касаются храмового декора. В Деянии первом приводится выступление Феодосия, епископа Амморийского, который сказал: «А что касается изображений в церквах, так я полагаю прежде всего изображать икону Господа нашего Иисуса Христа и Святой Богородицы, – из всякого вещества: золота, серебра, и всякими красками, чтобы всем было известно домостроительство воплощения[370]...». Аналогичные идеи высказывает Епифаний. диакон церкви Катанской, в своем Похвальном слове, сказанном святому собору, обращаясь к христианской церкви: «Тебе, как невесте Царя веков. Сына и Слова Нажия, в воспринятой им по домостроительству плоти имеющего образ человеческий, прилично носить живописно сделанный человекообразный образ его, чтобы видно было, что ты невеста царская. Прилично также, чтобы на священнейших стенах твоих находился живописный или же мозаический образ Матери Христа[371]...».

Исключительное место занимал образ Богородицы в творениях патриарха Фотия. одного из ведущих византийских богословов X в., который с своих Гомилиях подчеркивает роль Богоматери в воплощении Спасителя, а также заступничество Богородицы по отношению к человеческому роду[372].

В системе росписи купольного храма в послеиконоборческий период было установлено в куполе изображать Христа в той или иной иконографии, а в конце апсиды – Богородицу[373]. Начиная с мозаичного изображения в Софии Константинопольской. IX в. Богоматерь с младенцем на престоле, или в рост, или в позе Оранты без младенца представлены в памятниках IX-XI вв.: в концах Софийского собора в Фессалониках, кафоликона в монастыре преподобного Луки в Фокиде, церкви Успения в Никее (композиция погибла в 1924 г.). Софийского собора в Киеве, церкви Успения в Дафни[374].

Не так отчетливо проявляется эта тенденция в пещерных храмах Каппадокии, поскольку у них совсем иное внутреннее пространство, иная «архитектура», отсутствует купол, где можно было бы разместить изображение Христа, а программа росписи отличается архаическими особенностями. Но и там изображение Богоматери играет видную роль[375].

В соборе, посвященном Св. Софии, образ Богородицы, вместилища и престола Премудрости, должен был иметь особое значение[376]. Не случайно в интерьере Софии Киевской столь большое значение имеет фигура Богоматерин в конце апсиды, которая дана в особо крупном масштабе, с подчеркнуто монументальными, массивными пропорциями.

В Софийском соборе в Охриде, середины XI в., на предалтарных столбах представлены не Спаситель с Богоматерью, но два изображения Богоматери с младенцем на престоле, причем в разной иконографии. На северном столбе младенец Христос изображен с обнаженными скрещенными ножками, в живом повороте к Богородице, а на южном – и Богоматерь и Спаситель восседают в торжественной фронтальной позе[377]. П. Милькович-Пепек полагает, что эти парные композиции должны были выразить определенную богословскую концепцию. В одном случае Богоматерь представлена как мать со своим ребенком, в другом же подчеркивается божественная природа Спасителя[378]. Г. Бабич отмечает, что образы Богородицы с Христом в Софии Охридской «символически указывают на присутствие Логоса, то есть Божественной Премудрости, которой посвящен охридский собор[379]».

Но если в Софийском соборе в Новгороде не было росписи, и, следовательно, не было и изображения Богоматери в конце апсиды, то каким же образом была представлена Богородица?

Хотелось бы думать, что икона, располагавшаяся у северного предалтарного столба, симметрично иконе Спаса на престоле, изображала Богоматерь также на престоле, в композиции, близкой к фреске в конце Софии Охридской[380]. Другой иконографический вариант встречается

среди произведений, созданных в XVII в. мастерами московской Оружейной палаты, которые, как известно, повторяли многие древние и особо чтимые образы. Это икона с фигурой Богоматери с младенцем на престоле, в изводе, восходящем к мозаике в конхе Софии Константинопольской, и с широкими полями, несущим на себе изображения пророков и живо напоминающими серебряные оклады древнейших новгородских икон[381]. Третий вариант иконографии «Богоматери на престоле» известен в Новгороде: краснофонная икона второй половины XIII в. в ГРМ, с предстоящими св. Николаем и апостолом Климентом[382], который восходит, вероятно, к «Богоматери Печерской», утраченной чтимой июне Успенской церкви Киево-Печерской лавры.

Обратимся, однако, к документальным свидетельствам. Есть некоторые основания предполагать, что в Софийском соборе была древняя, особо чтимая икона с изображением Богоматери Одигитрии. В Новгородской Второй (Архивской) летописи говорится под 1561 г. следующее: «В лето 7069-го месяца марта в 9, в неделю Великого поста, царь князь великий Иван Васильевичи взял из Великого Новагорода к себе на Москву из Софии Премудрости Божии три образы: Спас, да другой образ Петр и Павел, да у них во облаци Спас, да третей образ Благовещение святей Богородицы Юрьева монастыря. Ца провожали те образы архиепископ Пимин со архимандритом Варфоломеем Юрьева монастыря, и со всеми игумены Новгородцкими и священицы, и со всеми гражены Великого Новагорода на Ильину улицу к Знамению святей Богородици. Ца там архиепископ у Знамения и молебны служил. Ца в Софии пел 4 молебны – Преображению, да Благовещению Пречистой, да пречистой Одигитрею, да апостолу Петру и Павлу, да воду святил, да иконы кропил и народ крестил. Ца как архиепископ отпив обедню, и после обедни иконы отпустил[383]». Как мы видим, вывозя «три образы», пели «4 молебны», причем четвертым оказался молебен «Пречистой Одигитрии».

История вывоза древнейших икон из Новгорода царем Иваном Грозным не во всем ясна. «Благовещение» из Юрьева монастыря, например, было в Москве уже в 1554 г., о чем свидетельствует дело дьяка Ивана Висковатого[384]. Известие о вывозе иконы «Благовещение» в 1561 г. В. И. Антонова рассматривает как интерполяцию, вставку, которую сделал летописец, спохватившись, что в свое время не записал это под нужным годом[385]. Но могло быть и иначе: икону вывезли и вернули, не записав, а потом, в 1561 г. опять вывезли, с указанием в летописи. Вывоз икон из Новгорода с последующим возвращением известен: в 1561 г. вывезли «Спаса Златую ризу» и «Апостолов Петра и Павла», а в 1572 г. их

возвратили («Спаса» – в копии).

Вывоз иконы Одигитрии из Новгорода нигде не отмечен. Но такая икона явно была вывезена, коль скоро 9 марта 1561 г. отслужили молебны не только в честь Преображения (т. е. Христа в связи с иконой «Спас Златая риза»), «Апостолов Петра и Павла». «Благовещения», но и в память «Одигитрии».

О том, что это была за икона. можно строить предположения. Она могла быть из Софийского собора (как вывозимые «Спас» и «Апостолы»), но могла быть и из Юрьев;) монастыря (как «Благовещение»), Во-первых, это могла быть знаменитая, счастливо сохранившаяся двусторонняя икона с «Богоматерью Одигитрией» и «Св. Георгием», ныне в Успенском соборе Московского Кремля, с ее разноречивой датировкой и атрибуцией[386]: Е. Я. Осташенко относит ее к концу XI – началу XII в.[387], но, как представляется автору данной статьи, предпочтительнее датировка О. С. Поповой – ближе к середине XI в[388].

Во-вторых, это могла быть та «корсунская» икона из Софийского собора, от которой осталась средняя, фоновая часть замечательного серебряного оклада в Новгородском музее (И. А. Стерлигова датирует его временем епископа Нифонта. 1130–1156 гг.)[389]. надетый на новую доску. Рассматривая иконы Софийского собора, Н. Е. Мнева и В. В. Филатов отмечали, что в этом храме должна была быть и икона Богородицы, и считали древнейшей богородичной иконой собора как раз «юрсунскую» в древнем окладе[390].

Наконец, это могла быть и та июна «Богоматерь Иерусалимская», или «Гефсиманская», которая неизвестно с какого времени находилась в Успенском соборе Московского Кремля и исчезла оттуда в 1812 г. и от которой осталась только реплика-копия, огромных размеров, стоящая у южной стены и задвинутая за Царское место[391]). Этот загадочный памятник ждет своего исследования.

Обращает на себя внимание очень большой размер всех трех «Одигитрий». Не являются ли они репликами каких-то выдающихся, крупного размера константинопольских святынь? Еще одна крупная русская «Одигитрия» конца XIII – начала XIV в. (Псковский музей) имеет размер 147 х 126[392] т. е. намного меньше предыдущих по высоте.

Исчезнувшая настолпная икона Богоматери из Новгородской Софии должна была быть похожей по композиции на сохранившуюся икону Спаса, как показывают многочисленные византийские аналогии X-XI вв. (см. Приложение:ил.6–9) Ср., например,настолпные фресковые иконы в кафоликоне монастыря Протат на Афоне[393].

В XI в. в Софии Новгородской могло быть несколько других богородичных икон, разных типов. В Софийском соборе в Киеве тема Богородицы была подчеркнута несколькими изображениями – мозаичной фигурой в конце центральной апсиды, фигурой иримерз «Благовещения», предполагаемой фреской в нижнем регистре одного из центральных предалтарных столбов, изображениями в Иоакимо-Аннинском приделе, фигурой на столбе между Иоакимо-Аннинским и Архангельским приделами. В новгородском храме, при отсутствии стенописей, были, вероятно, отдельные, поклонные иконы, в киотах, на постаментах.

«Апостолы Петр и Павел»

Эта огромная икона, размером 236 x 147 см, т. е. той же величины, что и «Спас Златая риза», хранится в Новгородском музее[394]. Первоначальная живопись на ней в значительной степени сохранилась, но головы, кисти рук и ступни переписаны в XVI в. Как было отмечено, ранее предполагалось, что икона с апостолами была «стилосной» у столба либо что она находилась в жертвеннике[395], а в последнее время Г. М. Штендером и С. И. Сивак выдвинуто предположение о расположении этой иконы в самой алтарной преграде, в пару к «Спасу Златая риза»[396].

Первое документальное известие об иконе «Апостолы Петр и Павел» относится только к 1528 г.: летописный рассказ об переустройстве иконостаса архиепископом Макарием[397]. Местный ряд стал в это время, вероятно, сплошным, и, если «Спас Златая риза» занял по-прежнему свое древнее место у западной грани юго-восточного подкупольного столба («против... святительского места»), то икона с апостолами, вероятно, уже утратила свое первоначальное местонахождение, поскольку очутилась рядом со «Спасом»[398]. Будучи увезена в Москву н1561г., она вернулась в Софийский собор в 1572 г. и встала «против места владычна», как до увоза.

Структура посвящений компартиментов в Софии Новгородской показывает,. ню икона с апостолами связана с северной частью храма. Весьма вероятно, что она помещалась на западной грани того столба, который разделяет два северных нефа, т. е. стоит между жертвенником и крайним нефом. Мы предполагаем, что она занимала то место, которое в киевском храме занимает фреска с фигурой Иоанна Предтечи в образе аскета, проповедника явления Агнца.

Основной смысл иконы с двумя верховными апостолами – проповедь христианства, несение евангельской истины народам, – идея, актуальная в новокрещеной стране и тесно связанная с темой Божественной Премудрости. Это икона апостольских деяний, образ их обращения к народам, что ясно выражено символикой жестов. Вместе с тем икона обладает и евхаристическим смыслом, поскольку возбуждает целый ряд ассоциаций с византийскими ставротеками, где были приняты изображения апостолов Петра и Павла по сторонам частицы Честного креста. Атрибуты апостолов – ключи рая у Петра[399], его посох с крестом, книга Евангелия у Павла – содержали в себе тему обетования спасения.

Несохранившаяся икона («Архангел Михаил»?)

В Софийском соборе должна была быть еще одна икона, симметричная «Апостолам Петру и Павлу». О том, что она действительно существовала, говорит ее оклад, сохранившийся, правда, не полностью. Серебряный оклад Новгородского музея, типологически близкий к сохранившемуся окладу иконы «Апостолы Петр и Павел» и находящийся сейчас на уже упомянутой «Богоматери Корсунской», смонтирован – вероятно, в XVI в. – из двух окладов. От одного, явно принадлежавшего иконе Богоматери с младенцем, остались нимбы. От второго – оклад полей: пятифигурный деисусный чин на верхнем поле и по три фигуры мучеников-воинов на боковых полях: Евстафий. Меркурий и Никита на левом поле. Феодор, Прокопий и Нестор – на правом[400]. Поскольку на верхнем поле утрачено два фрагмента оклада, а характер орнамента позволяет судить о размерах утрат, то, как остроумно высчитала Э. А. Гордиенко ясна и первоначальная ширина утраченной иконы – около 147 см, т. е. такая же, как у «Спаса Златая риза» и у иконы с апостолами. О высоте иконы судить трудно, однако очевидно, что оклад сохранился не полностью и первоначально мог достигать высоты названных древних икон.

Этот оклад – не от иконы «Спас Златая риза».Святые мученики-воины не могли занимать поля иконы Спаса; там, по традиции, должны быть изображены апостолы, и они действительно были представлены на иконе «Спас Златая риза», как о том свидетельствует копия в иконостасе Новгородской Софии[401]. Не могло быть мучеников-воинов и на иконе Богородицы, поскольку там изображались преимущественно пророки. Состав святых указывает на то,что это была икона либо св. воина, например. Георгия или Димитрия Солунского. либо архангела Михаила.

Образ св. Георгия был исключительно популярен на Руси, начиная с первой половины – середины XI в., со времени правления Ярослава Мудрого, в крещении – Георгия. Присутствие в Софийском соборе его изображения не было бы удивительным. Достаточно известен был и культ св. Димитрия Солунского.

Но точно так же уместно было и изображение архангела Михаила, если, к томе же принять во внимание, что его образ связывался с покровительством душам усопших в загробном царстве и был характерен для храмов-усыпальниц, а Софийский собор служил усыпальницей новгородских князей, епископов и архиепископов[402]. Архангел Михаил –

проводник душ умерших по загробному миру, его образ соотносится с темой спасения и воскресения к жизни будущего века[403], в посвященных ему приделах часто устраиваются погребения выдающихся лиц. Некоторые посвящения храмов и приделов архангелу Михаилу отражают именно этот оттенок его почитания. Наиболее известный пример – центральный храм комплекса в монастыре Пантократор в Константинополе[404]. Расположение двух престолов Софии Киевской – Иоакима и Анны, а к югу от него – Архангела Михаила – аналогично расположению тех же престолов в монастыре Пантократора в Константинополе – храма Богоматери Елеусы. а к югу – Архангела Михаила.

Напомним, что и в Софийском соборе в Константинополе в юго-западной части был придел Архангела Михаила с его чудотворным образом. Сведения об этом образе имеются уже в текстах юнца XII – начала XIII в. Согласно излагаемой русскими паломниками XIV в. легенде, архангел Михаил рассматривался как «страж дому святые С'офеи и Царяграда до второго пришествия»[405].

В южной части новгородского Софийского собора, а именно в приделе Рождества Богородицы, был в 1052 г. погребен строитель собора князь Владимир Ярославич, а также его супруга Анна. На схеме исторических погребений в Софии Новгородской видно, что южная часть храма буквально наполнена гробницами[406].

Именно юг, южная сторона храма связывалась в византийской и вообще христианской теологии с райским блаженством и грядущим воскресением[407]. Связь южной части храма с образом Архангела Михаила встречается во многих случаях и на Руси, В Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря во Пскове роспись диаконника посвящена Архангелу Михаилу (а жертвенника – Иоанну Предтече, что заставляет вспомнить соответствующие образы обоих русских Софийских соборов XI в[408]. В соборе Рождества Богородицы в Суздале именно южные «златые врата» изображают деяния архангела Михаила. Уже в XIV в. в Московском Кремле храм Архангела Михаила[409], служивший княжеской усыпальницей, строится именно к югу от главного. Успенского собора.

Если в цикле древнейших икон Софийского собора действительно было изображение архангела Михаила то оно могло находиться на западной лопатке того столба который стоит между диаконником и крайним северным нефом, симметрично иконе с апостолами, или во всяком случае в южной части храма.

Если архангел Михаил был представлен в воинских одеждах, то в

качестве аналогии укажем византийскую икону из золота серебра и эмалей, конца XI – начала XII в., где в центре изображен архангел Михаил в образе воина с поднятым мечом, а на боковых полях – фигуры св. воинов в рост: обоих Феодоров. Димитрия. Нестора Прокопия, Георгия, Евстафия и Меркурия[410]. Сохранилась небольшая русская икона XII в. «Явление архангела Михаила Иисусу Навину» (Музей «Московский Кремль»), с фигурой архангела в аналогичной грозной позе[411] – не реплика ли древнего новгородского прототипа?

Но святые на окладе представлены не с оружием, а в патрицианских одеждах. Если в этом отразились особенности центральной фигуры, то в среднике был изображен либо один из св. воинов также в патрицианских одеяниях, либо архангел Михаил в лоратных одеждах небесного двора как на иконе ГТГ около 1300 г. из Ярославля[412].

Неясно, правда время создания этой несохранившейся иконы. Датировка оклада разноречива от середины XI в[413]. и времени архиепископа Нифонта (1131 –1156 гг.)[414] до позднего XII в[415]. Нам представляется, что оклад создан никак не позже времени Нифонта, а может быть, и раньше, в XI в.

* * *

Размещение четырех древнейших икон Софии Новгородской именно у западных лопаток предалтарных столбов – не более чем гипотеза Имеются доводы и за и против нее.

Ширина каждой из сохранившихся древнейших икон несколько больше, чем средняя ширина софийской лопатки: 147 см вместо приблизительно 120 см. Но вряд ли эта разница может служить серьезным аргументом против названного предположения[416]. Если иконы и выступали с каждой стороны приблизительно на 14–15 см, то получавшиеся зазоры между краями икон с тыльной стороны и боковыми лопатками столбов вполне могли быть использованы для деревянных креплений.

В византийских памятниках изображения на предалтарных столбах, будь то мозаики или фрески, изумительно красиво вписаны в соответствуюшие участки пилястр. Но бывают и исключения. Так, в церкви Панагии монастыря Осиос Лукас в Фокиде. Греция, мраморные обрамления фигур на столбах почему-то шире, чем сами столбы, мраморные «пластины» выступают с каждой стороны примерно на 10 см. В храме монастыря Ватопед мраморная алтарная преграда, располагающаяся не между столбами, а перед ними, т. е. западнее, своими членениями не вполне соответствует положению пилонов, колонки

преграды не обрамляют плоскости столбов, а слегка сдвинуты по отношению к ним.

Трудно сказать, почему ширина икон Новгородской Софии не отвечает ширине лопаток т. е. архитектурному модулю храма. Возможно, сама иконография изображений «Спаса на престоле» и предполагаемой «Богоматери на престоле», а также иконы с двумя фигурами апостолов, требовала более широких композиций.

Существует еще одно возражение против нашей реконструкции. По мнению А. И. Комеча. поместить иконы на боковых столбах, где располагаются аркады, поддерживающие хоры. – нелогично, ибо это не отвечает архитектонике храма. Возразим, однако, что в Софии Киевской именно там располагаются упомянутые фрески с фигурами Иоанна Предтечи и Богоматери Оранты, явно относящиеся к общей программе храмового убранства, а не к локальному участку росписи. Между пилоном Софии Новгородской и столбом подхорной аркады (ныне утраченной) было более 2 м, т. е. не так уже узко, тем более если учесть, что это была не стена коридора, а всего лишь граненый столб, не мешавший проведению службы перед иконой, поклонению иконе и целованию.

То обстоятельство, что на византийских предалтарных опорах находились мозаики или фрески, а не иконы, вряд ли может опровергнуть наше предположение о размещении икон на столбах. Во фресковой росписи встречается имитация икон: фреской изображены иконы в рамочках, с петлями, которые словно бы развешаны на стенах. Эго можно видеть в храмах XII в.: в церкви-костнице в Бачкове[417], в Георгиевской церкви в Старой Ладоге[418]. В свою очередь, перед мозаичными или фресковыми изображениями возжигали лампады и устраивали службы как перед иконами, о чем говорит, например, уже упоминавшийся типикон 1136 г. монастыря Пантократора в Константинополе. В Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря во Пскове, в росписи 1140-х годов. на фреске с изображением Богоматери, которая, как и симметричная ей фигура Христа, фланкирует виму, В. Д. Сарабьянов недавно во время реставрации обнаружил серебряные гвоздики от когда-то бывшего на фреске оклада – совсем как на иконе. Виды живописи были взаимозаменяемыми, все зависело от условий, от возможностей заказчиков того или иного храма. И если при первоначальной декорации Софии Новгородской не было фрескистов, то вместо фресок на предалтарных столбах вполне могли быть размещены большие монументальные иконы.

Монументальный размер обеих сохранившихся древнейших икон – Спаса и апостолов – адекватен размерам мозаичных и фресковых

изображений ни предалтарных столбах византийских храмов. Разумеется, размеры икон и фресок» в каждом случае зависят от масштабов самого храма, но должна была быть для значительных, кафедральных храмов – и какая-то общая тенденция. В Софии Охридской размеры каждой фресковой композиции на предалтарных пилонах – около 240 х 105 см[419], т. е. в высоту они очень близки к высоте древнейших новгородских икон. Размеры мозаичных композиций Кахрие Джами, без рам. 252 и 253 х 105 см[420]. В Календер-хане Джами рамы от исчезнувших композиций – еще крупнее.

В предлагаемой реконструкции нас не должно смущать, что иконы на предалтарных столбах Софии Новгородской оказываются в другой плоскости, чем сама алтарная преграда заглубленная к востоку. Именно такое расположение преграды характерно для большинства византийских храмов X-XI вв., тогда как выстроенная в одну линию преграда кафоликона монастыря Ватопед идущая от стены до стены[421], является исключением.

Западные лопатки предалтарных столбов Софии Новгородской долю оставались вне алтарной преграды, хотя она и переделывалась. Обратим внимание на то, что размеры в длину праздников 1341 г. и пятифигурного деисусного чина 1438 г. примерно совпадают: около 6 м 20 см или 6 м 30 см, и они больше, чем ширина древнейшей алтарной преграды, открытой Г. М. Штендером. Если первая алтарная преграда проходила между внутренними лопатками предалтарных столбов (около 5 м 10 см), то впоследствии она должна была пролегать западнее, между западными лопатками тех же столбов. Когда переместили преграду? Эго могло случиться как при Нифонте в XII в., так и при архиепископе Василии, после пожара 1340 г[422]. Но западные грани предалтарных столбов остались в верхних ярусах открытыми. Надо полагать, что алтарная преграда полностью превратилась в сомкнутый иконостас только в XVI в., когда в 1509 г. были написаны дополнительные иконы деисусного и праздничного рядов. Икон стало так много в каждом ряду, что иконостас еще раз сместился к западу и закрыл предалтарные столбы. Но, как мы видели, «Спас на престоле» даже и при такой переделке сохранил свою позицию, которую мы считаем первоначальной, у западной лопатки южного предалтарного столба.

Недостаточная изученность мешает сегодня решить, насколько убранство Софийского собора большими настолпными иконами повлияло на декор других новгородских храмов; как располагались «Благовещение» из Юрьева монастыря (возможно, храмовая икона Благовещенской церкви

1103 г.), ГТГ[423] и «Св.Георгий» из Юрьева монастыря, ГТГ[424]. Возможно, в XII в. принципы размещения больших икон изменились.

Не исключено, что «стилосной» была икона «Богоматерь Влахернитисса» («Ярославская Оранта»), ПТ, около 1224 г., из Спасо-Преображснского монастыря в Ярославле[425].

В русской храмовой декорации изображения на западных гранях предалтарных столбов долго еще сохраняли свое значение. Доказательство тому – две композиции на предалтарных столбах Успенского собора на Городке в Звенигороде около 1400 г.: «Ангел вручает преподобному Пахомию монастырский устав» и «Беседа преподобного Варлаама с царевичем Иоасафом».

Линия, разделяющая алтарные части храма и наос, вдоль западных граней предалтарных столбов, несла огромную выразительную нагрузку. В пятинефных русских соборах XI в. с их не двумя, а четырьмя предалтарными изображениями. эта зона скрепляла основные компартименты храма, намечая связи между посвящениями его престолов в алтарных частях. Структура больших русских храмов XI в. – пятинефных. с галереями – определялась не столько собственно архитектурными традициями и художественными вкусами, сколько геологическими причинами, необходимостью как можно более глубокого раскрытия основной тематики христианства.

Наиболее важным выводом из рассмотрения древнейших икон Софии Новгородской является не их размещение именно у пилястр предалтарных столбов, а их предполагаемый состав. Против нашей реконструкции состава икон можно выдвинуть серьезное возражение. Новгород не испытал больших исторических потрясений, его культуре присуща традиционность, уважение к прошлому. Особо чтимые иконы бережно сохраняются, копируются. Икона «Спас Златая риза» была не раз скопирована в Новгороде и многократно – я Москве. Почему же от исчезнувшей иконы Богоматери не осталось столь же яркой иконографической традиции? Ответим, что ведь и «Апостолы Петр и Павел», икона сохранившаяся, почти не имеет копий и реплик (кроме житийной иконы XVI в. из церкви Петра и Павла в Кожевниках в Новгородском музее.

Следует подчеркнуть связь четырех предполагаемых икон между собой к с компартиментами храма. Четыре иконы раскрывали недавно обращенному народу важнейшие истины христианства, темы Христа Вседержителя. Богородицы. через посредство которой Спаситель пришел в мир. тему искупительной жертвы Христа, евангельской проповеди,

грядущего спасения. На каждой из четырех икон был оклад, и на каждом окладе (судя по окладу «Петра и Панда») – не менее 20 фигур, соподчиненных по смыслу с центральным изображением: апостолы вокруг Христа, пророки вокруг Богоматери, мученики, целители и св. жены вокруг верховных апостолов, св. воины-мученики вокруг неизвестного изображения (архангела Михаила?). Эти сияющие серебряные позолоченные оклады подчеркивали тему Божественного Света, принесенного и мир. которая содержалась в иконных изображениях.

Внутренний вид Новгородской Софии был в середине XI в. весьма необычным. Причина была не только в огромном размере икон, не характерном для византийского искусства. Стены собора не имели или почти не имели росписи. а были только покрыты розовым раствором, который был заглажен специальным образом, а местами расчерчен на квадры,. имитирующие кладку из камня[426]. А если это было так, то какой же глубокий контраст образовывали с этими стенами иконы у предалтарных столбов или другие – стоящие в отдельных киотах, иконные оклады из позолоченного серебра, украшения алтарной преграды[427]!

Мы совсем не касаемся здесь вопросов украшений алтарной преграды, оформления кивориев, обрамлений икон. Историками византийского искусства накоплен достаточно большой материал по мраморной резьбе иконостасов, инкрустированным изображениям на алтарных преградах, орнаментальному убранству и символике этого орнамента. Все это имеет весьма косвенное отношение к новгородской проблематике. Следует лишь высказать предположение, что первоначальные иконы Софийского собора в Новгороде были как бы драгоценными инкрустациями в его интерьере, и резкость контраста могла быть сглажена столь же драгоценными тканями, которые могли украшать стены и столбы храма. В 1528 г. архиепископ Макарий, заново организуя иконостас «по чину», «пелены от поволок устрой, чюдно и лепо видети...[428]».

Казалось бы, в середине XI в., когда вся христианская культура на Руси имела своим источником византийскую традицию, интерьер храма должен был иметь облик, близкий к византийскому. Однако, подобно раннему русскому зодчеству, проанализированному' А. И. Комечем[429], убранство Софии Новгородской было необычным. Эго определялось и большими масштабами храма, и огромностью икон, и их повышенным значением при отстуствии стенописи, и всем своеобразием местной культуры, где богатством заказчиков не всегда удавалось преодолеть трудность приглашения мастеров в удаленный край и где аристократические, проконстантинопольские вкусы княжеской среды

причудливо сочетались с народными, «варварскими» традициями.

* * *

Итак, в данной статье выдвигаются следующие положения.

Несмотря на то, что от первоначального убранства Софийского собора в Новгороде до нас дошли только иконы «Спас Златая риза» и «Апостолы Петр и Павел», они вряд ли стояли симметрично в алтарной преграде собора, по сторонам царских врат, как это предположили Г. М. Штендер и С. И. Сивак. Сочетание этих двух икон, столь несимметричных по образу, и их размещение в алтарной преграде, которую в главных храмах Византии принято было оставлять прозрачной, – все это можно было бы принять лишь при допущении очень большой исключительности программы убранства русского храма, ее не подчиненности общим законам византийской теологии и культуры XI в. Вероятность этого существует, но она крайне невелика.

Мы выдвигаем гипотезу, что в Софийском соборе было не две, а четыре иконы, сходных размеров: «Спас на престоле», «Богоматерь», «Апостолы Павел и Петр» и икона с неизвестным изображением («Архангел Михаил»?). Они стояли не в интероколумниях алтарной преграды, а у западных граней предалтарных пилонов, по сторонам центральной апсиды (заменяя мозаичные или фресковые изображения, имеющиеся в большинстве византийских храмов X-XI вв.) и по сторонам боковых апсид, примыкающих к центральной с севера и юга (подобно фресковым иконам на пилонах Софийского собора в Киеве). Структура широких русских пятинефных соборов XI в., с дополнительными приделами в боковых апсидах или галереях, диктовала увеличение количеств;» монументальных или иконных изображений, которые располагались на западных гранях предалтарных столбов, т. е. на линии, отделяющей алтарные компартименты от наоса.

Примечания.

* В начале работы над данной темой автору казалось допустимым предположение Г. М. Штендсра и С. И. Сивак о размещении двух древнейших икон Софийского собора в Новгороде в интерколумниях алтарной преграды (см. примеч. 18). Эта точка зрения отразилась в тезисах соответствующей конференции (Смирнова Э. С. Изображения на алтарных преградах XI в. по русским источникам И Иконостас: Происхождение – Развитие – Символика. Международный симпозиум 4–6 июня 1996 г. Москва. Тез. докладов. М.. 1996. С. 36–37). В ходе исследования точка зрения автора изменилась, что нашло отражение в публикуемом тексте. Предлагаемая концепция была обсуждена на международной конференции

«Византийские иконы: искусство, техника и технология», организованной 20–21 февраля 1998 г. в Афинах Библиотекой Геннадион и Американской школой классических исследований, с широким привлечением византинистов из разных стран, в том числе специалистов по культуре средневизантийского периода.

Сарабьянов В. Д. Новгородская алтарная преграда домонгольского периода

С тех пор, как в 1859 г. увидела свет небольшая книжка Г. Д. Филимонова о церкви Св. Николая на Липне близ Новгорода[430], вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских церквах, вынесенный автором в подзаголовок издания, продолжает оставаться предметом исследований и дискуссий. Пожалуй, главным в кругу обсуждаемых проблем является вопрос о времени заполнения проемов невысокой алтарной преграды византийского типа иконами и начала постепенного преобразования ее в высокий иконостас. Этот процесс особенно актуален для истории русского искусства, поскольку именно на Руси на рубеже XIV-XV в. высокий иконостас получил свое логическое завершение. Однако изучение русских памятников предшествующей эпохи, и в первую очередь, домонгольского периода, сопряжено со множеством практических трудностей. Сами преграды XI – начала XIII вв. из-за многочисленных перестроек и переделок, которым на протяжении последующих столетий подвергались интерьеры русских храмов и, в первую очередь, сами иконостасы, полностью нигде не сохранились, а их остатки по причинам ветхости строительного материала – а чаще они создавались из дерева[431] – употреблялись при перестройках чрезвычайно редко. О конструкции преград можно судить по разнообразным, но как правило, слабо выявленным следам – гнездам различных креплений, отпечаткам от конструкций в полу или на стенах и т. д. Эти следы от преград, обнаруженные в целом ряде древнерусских и. в первую очередь, новгородских памятников, уже не раз становились предметом специальных исследований. Среди последних публикаций следует выделить работы С. И. Сивак и Г. М. Штендера, посвященные алтарной преграде Софии Новгородской[432], статью В. М. Ковалевой о конструкциях новгородских преград в соборе Антониева монастыря и в церквах Благовещения на Мячине на Спаса-Нередицы[433], а также исследование Т. А. Чуковой[434], собравшей и объединившей многочисленный и разрозненный материал по малым формам храмовых интерьеров домонгольских храмов, в том числе, и по алтарным преградам. Однако при всех достоинствах эти исследования не дают четкого ответа на вопрос, к какому типу, открытому или закрытому, т. е. заполненному иконами, относились древнерусские алтарные преграды. Именно эта проблема и будет в первую очередь, рассматриваться в предлагаемой работе,

материалом для которой послужили данные предшествующих исследований, а также натурные наблюдения и обмеры, сделанные за последние годы на ряде домонгольских памятников Новгорода и Пскова.

Казалось бы. следы от конструкций не дают прямого ответа на вопрос, насколько та или иная преграда была заполнена иконами. Между тем, именно параметры конструкций преграды, в сопоставлении с объемными соотношениями самих храмов, позволяют составить представление о том, насколько прочными и мощными были эти конструкции и были ли они рассчитаны для установки на них больших и тяжелых икон. Следует учитывать, что при всем своем своеобразии эти конструкции не могли быть произвольным нагромождением стоек, балок и других инженерных сооружений. Иными словами, древнерусские алтарные преграды не выходили за общие рамки традиций, символики и эстетики византийского темплона. Их конструкция должна была иметь стандартный и обязательный набор элементов, в первую очередь, невысокий (погрудный) барьер, иногда называемый исследователями парапетом[435], с чуть повышенными царскими вратами в центре, а также горизонтальную балку, или космитис. часто именуемую в научной литературе архитравом[436]. В византийских источниках эта балка обычно называется темплоном[437] и именно этот термин мы будем использовать в наших дальнейших рассуждениях.

Принципиально важным является и тот факт, что новгородские алтарные преграды обычно создавались непосредственно в процессе строительства церкви или сразу же по его завершении, и их крепежные элементы вмуровывались в кладку, а затем примазывались фресковой штукатуркой. Следовательно, типология алтарной преграды, структура и схема ее декорации, т. с. выбор открытого или закрытого ее варианта, определялись с самого начала создания храма, что. соответственно, не могло не отразиться на ее строении. Сами конструкции, будучи вмонтированными в тело первоначальной постройки, оставляли следы, наличие которых в сохранившихся памятниках дает основания для достаточно определенных выводов. Столь же определенное заключение о констру кциях можно сделать и на основании доказанного натурным исследованием изначального отсутствия тех или иных стандартных деталей, поскольку средневековое строительство всегда руководствовалось принципом целесообразности любого конструктивного решения, и соответственно каждая часть преграды, несущая нагрузку, должна была крепиться к стене и оставлять по себе следы в кладке или же но крайней мере подчиняться простой инженерной логике. Эти соображения в

сопоставлении с конкретным материалом памятников позволяют в общих чертах восстановить картину развития новгородской алтарной преграды домонгольского периода.

Софийский собор

Самая древняя алтарная преграда Новгорода была установлена в Софийском соборе. В 1960-е годы в ходе археологических раскопок Г. М. Штендср обнаружил отпечатки от деревянных конструкций преграды, которая находилась в проеме триумфальной арки между боковыми лопатками алтарных столбов, будучи заглубленной к востоку на 10 см от западной грани этих лопаток. В шурфе, заложенном в алтарном проходе у северо-восточного столба, был выявлен отпечаток от нижнего бруса, являвшегося основанием для барьера а также след от столбца барьера, примыкавшего к южной грани северо-восточного столба собора. Ширина бруса, а возможно и его сечение, судя по отпечатку, равнялись примерно 30 см, а столбец был чуть уже[438]. Таким образом, археологические раскопки засвидетельствовали только существование деревянной преграды и наличие у нее барьера, крепившегося к полу брусом, а к плоскости столбов вертикальными столбцами. Ни высота всей преграды или барьера, ни наличие темпло- на ни количество и ширина пролетов преграды исследованиями 1960-х годов определены не были. Тем не менее, на основании этих данных Г. М. Штендер сделал вывод, что «алтарная преграда XI века была деревянной, вероятно резной. Представляла собой ряд вертикальных стоек, опиравшихся на нижний горизонтальный брус. Вверху стойки соединялись горизонтальным брусом – темпло- ном, на котором, по-видимому, находился один ряд икон деисусного чина. Между стойками в нижней части находился деревянный барьер. По ширине триумфальной арки могло быть размещено пять пролетов»[439].

Позже в соавторстве с С. И. Сивак Г. М. Штендер предложил полную реконструкцию алтарной преграды Софии Новгородской[440], которая оказалась еще более гипотетичной, чем ее первый вариант. Преграда была реконструирована в виде закрытой перегородки, имевшей трехчастную композицию. По сторонам от царских врат Г. М. Штендер расположил две древнейшие иконы Софийского собора, совпадающие по размерам. – «Спаса на престоле» или так называемого «Спаса Золотую ризу» – легендарный образ, дошедший в нескольких поздних «мерных» копиях[441], а также «Св. апостолов Петра и Павла». Совпадение размеров обеих икон (соответственно 236 x 146 см и 236 x 147 см) собственно и послужило главным поводом для реконструкции преграды закрытого типа, хотя реальные археологические данные для этого, как уже говорилось, отсутствуют. Икона «Св. Петр и Павел» явно выпадает из общей традиции,

а предложенное авторами обоснование иконографической программы преграды ее ориентацией на Софию Константинопольскую представляется не более чем гипотезой.

Вероятнее всего, преграда Софии Новгородской имела стандартную конструкцию и классическую византийскую схему, состоя из барьера, невысокого темплона и столбцов. Образцом для нее должны были служить киевские соборы, и. в частности, мраморная преграда Софии Киевской[442], повторенная в новгородском кафедрале в дереве. Иными словами, теоретически можно согласиться с реконструкцией Г. М. Штендера и С. И. Сивак, исключив из нее установку икон в интерколумниях, чье присутствие в программе преграды не имеет убедительных обоснований[443].

Николо-Дворищенский собор

Княжеские новгородские соборы раннего XII в. содержат очень скудную археологическую информацию о формах алтарной преграды. Так. в Николо-Дворищенском соборе в ходе недавних археологических изысканий, проводимых под руководством В. А. Булкина, были обнаружены, как и в Софийском соборе, слабые отпечатки нижнего бруса алтарной преграды, однако располагалась она иначе – в проеме между западными ветвями крещатых алтарных столбов, проходя по линии их западных граней. Эта преграда датируется первым строительным периодом собора т. е. ориентировочно 1113 г.[444]Ее вынос из проема собственно алтарной арки в более широкое пространство между западными ветвями крещатых в плане алтарных столбов, т. е. очевидный отход от образца Софийского собора, дает основание для различных интерпретаций. В частности, этот факт может показаться доводом для предположения, что она была рассчитана на установку икон в проемах интерколумниев, для чего было выбрано более широкое пространство. Не исключено также, что ее параметры повторяли софийскую преграду, на что указывает близость размеров: ширина проема триумфальной арки и соответственно алтарной преграды Софии равняется 5,13 м, тогда как расстояние между западными ветвями алтарных столбов Николо-Дворищенского собора и соответственно размеры преграды -– 5,05 м. Если это предположение верно, то ориентация на параметры софийской преграды может восходить ко второй по времени каменной постройке Новгорода – Благовещенскому собору 1103 г.. который, как показывают исследования М. К. Каргера, был идентичен Николо- Дворищенскому собору по плану и параметрам. Однако нам представляется, что отход от стандарта Софийского собора был обусловлен принадлежностью этого памятника к иному типу преграды, получившему распространение в Новгороде с начала XII в., о чем речь пойдет ниже.

Георгиевский собор Юрьева монастыря

Археологические исследования Георгиевского собора Юрьева монастыря, проводившиеся в 1933–1935 гг. под руководством М. К. Каргера[445], не затронули пространство, где могли быть обнаружены следы алтарной преграды, поэтому достоверные свидетельства характера ее конструкций отсутствуют, однако в северо-западной башне сохранился изобразительный материал, содержащий важную информацию по данной теме. В куполе башни находятся фрески, датируемые около 1130 г., которые по распределению сюжетов точно повторяют систему росписи крестовокупольного храма. Зенит купола, где. вероятно, находилось изображение Иисуса Христа, утратился, но на его склонах находятся четыре медальона с евангелистами, повторяющие композицию парусов, а на востоке изображена Богоматерь Оранта в арочном обрамлении, представляющая собой традиционный образ алтарной апсиды. Ниже, в простенках окон, расположены фигу ры различных святых, в том числе патрона собора Св. Георгия, а по сторонам от восточного окна написаны две фрески иконного типа со Спасителем и Богоматерью Одигитрией[446]. Иконный характер этих изображений явно акцентирован: они выделены масштабно и подняты значительно выше уровня древнего пола, а также имеют иконный формат, подчеркнутый нижними горизонтальными отгранками. Росписи очень сильно пострадали и утратились, но в верхних углах левого простенка, по сторонам от Богоматери, можно едва различить контуры двух нарисованных капителей, поддерживающих, как архитрав, верхнюю отгранку композиции и как будто имитирующих колонки преграды или обрамление настолпных икон.

Вне сомнения, изображения Спасителя и Богоматери повторяли декорацию алтарной преграды, образцом для чего, казалось бы могла послужить конкретная преграда, уже существовавшая в основном объеме Георгиевского собора к моменту его освящения в 1130 г. Тем не менее, даже в форме предположения подобная версия порождает некоторые недоумения в связи с двумя древнейшими новгородскими иконами раннего XII в., происходящими из этого собора, – «Св. Георгием» и «Устюжским Благовещением». В. Н. Лазарев и Н. Е. Мнева высказывали предположение, что обе иконы были настолпными[447], однако нельзя без доказательств исключить и вариант их предназначения для алтарной преграды, чему, казалось бы, соответствует, с одной стороны, наблюдение Н. Е. Мневой об идентичности древних размеров обеих икон, искаженных

позднейшими поновлениями[448], а с другой стороны, тот факт, что их параметры заметно превышают первоначальную ширину лопаток столбов собора, что, соответственно, исключает возможность их размещения в соборе в качестве настолпных образов[449]. Зная возможные параметры преграды и сопоставляя их с размерами икон, попробуем восстановить ее облик в варианте закрытого типа.

Возможны лишь два варианта ширины алтарной преграды Георгиевского собора: находясь в проеме триумфальной арки, она была около 480 см, располагаясь в пространстве между западными ветвями алтарных столбов – около 600 см[450]. В первом случае преграда могла иметь только две иконы. «Устюжское Благовещение» уже по своему иконографическому содержанию не может претендовать на эту роль. Что касается «Св. Георгия», то известны варианты, когда один из двух главных образов в программе преграды отводился под патрональ- иос изображение[451]. В таком варианте преграда могла иметь трехчастную компо- щцию. состоящую из равных проемов шириной около 140 см (при ширине иконы «Св. Георгий» 142 см), два из которых были заполнены иконами, а центральный врагами, и четырех столбцов шириной по 15 см, что в целом составляет 180 см. Но при таком составе икон отпадает наше предположение о копийном характере росписей башни собора, где образ патрона собора св. Георгия отодвину г от центра и расположен вслед за Богородицей. Возможен второй вариант, когда преграда имела четыре иконы, и в таком случае, казалось бы, получает право на расположение в ней и парное «Св. Георгию» «Устюжское Благовещение». Однако такой преграде не находится места, поскольку, размещая четыре иконы с шириной не менее 140 см в проеме между западными гранями алтарных столбов не остается пространства для царских дверей. Итак, изложенные данные показывают. что существующего материала, к сожалению, абсолютно недостаточно для реконструкции типа преграды Георгиевского собора, которая могла быть как закрытого, так и открытого типа, что же касается фрески в башне, то она, вероятнее всего, ориентировалась не на конкретный, а на обобщенный образец. Подчеркнуто иконный характер этих изображений показывает, что подобные парные образы, обрамлявшие вход в алтарь, были хорошо известны новгородцам. однако такие иконы могли располагаться не обязательно в самой алтарной преграде, а и на столбах по сторонам.

Рассмотренные примеры новгородских алтарных преград XI и раннего XII в. не обладают тем объемом данных, которые позволили бы убедительно соотнести их с памятниками византийского мира. В целом

они не противоречат, но и не подтверждают распространенное мнение, сформулированное М. Хадзидакисом, который, проанализировав многие памятники Греции, пришел к выводу, что практика заполнения ингерколумниев иконами появилась уже в XI в., а в XII столетии закрытая алтарная преграда стала повсеместным явлением, прокладывая путь к формированию высокого иконостаса[452]. Однако, если мы обратимся к анализу других новгородских храмов XII в., то перед нами предстанет куда более наполненная и системная, и в то же время чрезвычайно своеобразная картина.

Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря

Наиболее показательной с археологической точки зрения, хотя и достаточно сложной конструктивно, является алтарная преграда собора Рождества Богородицы Антониева монастыря. Она была установлена, вероятно, сразу же по завершении строительства собора в 1119 г., поскольку фресковая штукатурка под росписи 1125 г. уже примазывалась к ее конструкциям, благодаря чему от них сохранились выразительные отпечатки, позволяющие во многом восстановить облик ее основных элементов. Кроме того, на западных гранях восточных столбов, а также на лопатках боковых апсид и примыкающих к ним участках северной и южной стен наоса до уровня пят сводов и арок сохранилась значительная часть древнего грунта с фресками, что дает уникальную возможность для максимального выявления следов алтарной преграды. Сохранность этой части первоначальной храмовой декорации обусловлена тем, что в 1716 г. здесь был установлен высокий резной иконостас, полностью заслонивший эти поверхности и спасший их от варварского уничтожения при ремонте 1838 г. Примечательной особенностью декорации алтарных столбов является то, что фресковая роспись, украшая цокольную часть в виде «полотенец» (в настоящее время почти полностью закрытых поздним полом), затем прерывается и возобновляется лишь на уровне половины высоты столбов, т. е. на расстоянии примерно 7.15 м от древнего пола или около 6 м от современного. При этом, будучи нерасписанной, эта часть столбов покрыта тем же древним грунтом и забрызгана потеками краски, образовавшимися при росписи верхних регистров этого объема. Тот факт, что при создании фресок средняя зона алтарных столбов осталась нерасписанной, породила устойчивое мнение, что здесь уже с момента постройки собора была установлена многоярусная конструкция, явившаяся прототипом высокого иконостаса. Эти представления сформулированы В. М. Ковалевой, предложившей реконструкцию этой преграды[453]. Однако следует у читывать, что обследование преграды проводилось автором в условиях, когда еще не был удален иконостас XVIII в., что привело к ряду принципиальных ошибок. После разборки конструкций позднего иконостаса общая картина предстает в принципиально ином свете.

Преграда состояла из двух основных конструктивных элементов (ил. 3) В проеме алтарной арки, вплотную к ее западной грани, находился невысокий барьер, от столбцов которого сохранились отпечатки, ныне скрытые под поздним полом; один из них был виден в археологическом

зондаже у внутренней грани северного алтарного столба. Этот элемент наиболее традиционен и присутствует, как мы увидим, в большинстве новгородских памятников.

К сожалению, отпечатки утрачены в верхней своей части, поэтому невозможно установить точную высоту барьера, однако он вряд ли превышал стандартные параметры, рассчитанные на раздачу через него евхаристических даров, которые колеблются в ряде памятников в пределах 110–120 см[454]. Как показали археологические исследования В. А. Булкина, пол в апсиде повышен примерно на 115 см[455]. В то же время с западной стороны алтарных столбов выглядывают верхние кромки цокольной фресковой декорации XII в. в виде «полотенец», которые возвышаются над современным полом на 15–20 см. Вероятнее всего, барьер преграды по уровню соответствовал росписи «полотенец», и его высота таким образом равнялась примерно 130 см.

Вторым и наиболее характерным элементом являлась мощная балка темплона, лежавшая на воздушных связях нижнего уровня, выходивших на запад из алтарных столбов. Балка примыкала вплотную к западным граням алтарных столбов, где осталась не заштукатуренная полоса, или штроба. Высота расположения темплона весьма значительна: отметка гнезд от связей по их верхней грани находится на расстоянии 3,6 м от нынешнего или 4,75 от древнего пола, и если балка темплона вероятнее всего была врублена в связи в паз, то она возвышалась еще на 10–15 см. Темплон имел крупное сечение, аналогичное воздушным связям, т.е. около 25 см, о чем говорят следы от мощных дополнительных креплений в виде, очевидно, металлических крюков, которыми он был прибит к воздушным связям, проходившим на этом же уровне в проемах алтарных арок. Сохранились следы как минимум от четырех таких крючьев, примыкавших к граням столбов и поэтому оказавшихся примазанными фресковым грунтом; наиболее выразительный почти не поврежденный отпечаток находится на северном откосе алтарной арки.

Другие детали показывают, что темплон. несомненно, пересекал собор на всю его ширину, вплотную подходя к северной и южной стенам. Так, на северной лопатке арки жертвенника вдоль ее внешней западной грани сохранился четкий отпечаток узкого столбца, который примыкал к плоскости лопатки и подпирал балку темплона. О том, что балка вплотную примыкала торцами к боковым стенам собора, свидетельствует характер декора боковых лопаток дьяконника и жертвенника, которые она пересекала. Орнамент, покрывающий узкие плоскости лопаток ниже балки, имеет стандартный и повсеместно используемый в этом соборе

рисунок стилизованных извивов виноградной лозы, тогда как выше балки он меняет свой характер: на лопатке дьяконника мы видим четко выполненный крещато-слупенчатый орнамент, а на щеке жертвенника использован сложный псевдо-куфический орнамент, уникальный для древнерусских памятников домонгольского периода. Здесь же сохранились небольшие фрагменты горизонтальной отгранки. обрамлявшей плоскость примыкания балки к лопатке. Но весьма примечательно, что при этом балка темплона не имела креплений в боковых стенах собора, поскольку на месте ее примыкания на северной стене сохранились фрески 1125 г. Иными словами, она не была рассчитана на установку на ней ряда икон, как это предложено в реконструкции В. М. Ковалевой[456], и имела основательные крепления лишь в центральной своей части, тогда как се тяжелые концы были лишь подперты узкими столбцами, не способными нести большую нагрузку. Этот факт, кроме всего прочего, позволяет предположить, что композиция преграды была реализована не в ходе строительства храма, а чуть позже, но до создания фресок в 1125 г. Известно, что собор Антониева монастыря строился в два этапа – сначала, в 1117–1119 гг. был возведен четырехстолпный объем, а через несколько лет к нему были пристроены нартекс с хорами и северо-западная башня[457], и лишь затем храм был расписан. Вероятно, эта пристройка была осуществлена около 1122 г.[458], и тогда же в соборе мог быть установлен и данный темплон.

Над темплоном на высоту более 2 м поверхность столбов осталась не расписанной, а по нижней границе фресок проходит еще одна штроба, которая быта ошибочно принята В. М. Ковалевой за аналогичный нижнему след от верхнего тябла иконостаса. Между тем тщательное обследование показало, что никаких креплений, достаточных для установки тябла, ни на столбах, ни на боковых стенах собора здесь никогда не было, а штроба образовалась от прибитых на обоих столбах несколькими коваными гвоздями двух узких деревянных реек шириной около 5 см. которые не могли нести на себе никакой конструктивной нагрузки и вряд ли соединялись между собой. Иными словами, эта конструкция не пересекала арочный проем алтаря. При оштукатуривании стен под фреску ни верхние рейки, ни нижняя балка темплона не удалялись, чем и объясняется наличие здесь штроб с обнаженной кладкой. При нанесении фрескового грунта под изображение св. бессребреников – Кира и Иоанна. Флора и Лавра – штукатурка именно подмазывалась под рейку, и мастер пользовался не мастерком, а втирал грунт прямо рукой, из-за чего здесь сохранились очень выразительные следы его пальцев. Что касается балки

темплона. то. вероятно, на ней в этот момент крепились какие-то декоративные или функциональные элементы – деревянная резьба, светильники и пр. Они мешали вплотную подвести грунт к балке, чем и объясняется большая ширина образовавшейся штробы, колеблющаяся в пределах 50–57 см.

Перечисленные данные, а также другие, не столь значительные детали позволяют достаточно полно реконструировать всю алтарную преграду собора Рождества Богородицы. В пространстве между' брусом темплона и полуфигурами целителей были установлены две огромные иконы; они стояли на брусе, а сверху прижимались рейками, вероятнее всего, имевшими форму карниза, который, впрочем, не имел серьезной конструктивной роли, а с корте выполнял декоративно-композиционную фу нкцию, обозначивая границу между фреской и иконами. О наличии здесь четких горизонталей говорит следующий факт. Все четыре поля фресковой декорации алтарных столбов обрамлены отгранками, од-нако нижняя горизонтальная отгранка под фигурами св. бессребреников отсутствует, а раскраска их одежд, подходя к нижней кромке штукату рки, положена небрежно как бы обрывается на полумазке. упираясь в какую-то горизонтальную преграду. Совершенно очевидно, что нижняя кромка композиции была закрыта конструкцией, которая выполняла организующую роль отгранки и. скорее всего, имела декоративное оформление в виде профильного карниза. Кроме того, по центру столба у самой нижней кромки фрески хорошо видны гнезда от двух квадратных в сечении металлических гвоздей или штырей, которыми, вероятнее всего, были прибиты кронштейны для двух крупных лампад, висевших перед каждой из икон.

При определении сюжетов росписи обе иконы были оставлены на своих местах, а, следовательно, их содержание являлось необходимой частью общей программы храмовой декорации. В выборе возможных изображений для данных икон здесь вряд ли возможна ошибка – самым вероятным вариантом представляется размещение здесь образов Спасителя и Богоматери, которые хотя и оказались вознесенными на высоту почти 5 м, занимали свое традиционное место в системе расположения главных храмовых сюжетов. При этом отметим, что подобные гигантские настолпные иконы, фланкирующие атгарь и обрамленные декоративными рамами, дтя XI-XII столетий были явлением достаточно частым. Пустующие ныне места от двух таких икон сохранились в соборе монастыря Хосиос Хризостомос на Кипре, около 1110 г.[459], а в Катендерхане Джами по сторонам от атгаря сохранились мраморные рамы

от двух, вероятно, мозаических икон, также относящиеся к XII в.[460]

Анализ конструкций алтарной преграды собора Антониева монастыря позволяет сделать однозначный вывод, что никакой двухгябловой конструкции для крепления икон, которую предлагает В. М. Ковалева, здесь не существовало, а, следовательно, пространство между столбами оставалось открытым или, правильнее сказать, свободным от икон. Оговоримся, что речь идет сейчас только о крупных образах, наличие которых превращало бы преграду открытую или прозрачну ю в преграду закрытого типа. Нельзя отрицать тот очевидный факт, что темплоны византийских и, соответственно, древнерусских церквей в XII в. повсеместно украшались небольшими иконами различного содержания, не требующими дополнительных креплений и поэтому не влияющими на конструкцию преграды, и об их присутствии в рассматриваемых новгородских памятниках мы подробно скажем ниже.

Итак, отсутствие верхней балки делает очевидным и отсутствие здесь крупноформатного иконного ряда, перекрывавшего алтарную арку. Но столь же очевидно отсутствие больших икон и ниже балки темплона, поскольку барьер, на который иконы могли бы опираться, и темплон, к которому они могли бы крепиться своими верхними гранями, находились в разных плоскостях: барьер располагался в проеме арки, а темплон примыкал к западной грани алтарных столбов. Если бы иконы все же помещались на барьере, то они неизбежно крепились бы к откосам атгарной арки, но здесь нет никаких следов, при том, что на данных участках почти полностью сохранились фрески. Таким образом, алтарная преграда собора Антониева монастыря не имела привычного византийского облика, ибо в ней отсутствовали столбцы, капители и архитрав, а двумя ее основными элементами были не соединенные между собой барьер и темплон. роль которого исполняла мощная балка, пересекавшая алтарь на ширину всех трех апсид собора.

Церковь Спаса Нередицы

Близкая по конструкции и функции алтарная преграда находилась в церкви Спаса Нередицы.Часть ее элементов вмонтирована в кладку, следовательно ее можно датировать временем строительства храма, т. е. 1198 г. До разрушений 1941–1944 гг. в церкви находились детали подлинных конструкций, и даже до нашего времени дошла часть балки темплона, которая сохранилась на всю ширину арки дьяюнника и южного алтарного столба; ее средняя и северная часть наращена при послевоенном восстановлении церкви[461]. Темплон в виде бруса сечением 15–16 х 18–19 см пересекал весь храм на высоте около 4 м[462] от древнего пола[463] на одном уровне с проходившей здесь же воздушной связью, которая немного больше сечения темплона и сдвинута относительно него на восток на 13–14 см[464]. Тело балки в местах соприкосновения с алтарными столбами было вмонтировано заподлицо в их кладку, так что видна оставалась только внешняя западная грань бруса, которая выполняла роль горизонтальной отгранки, разделяя ярусы росписи на столбах. Торцы темплона уходят в кладку северной и южной стен церкви, а места их креплений обведены красной отгранкой, остатки которой сохранились на южной стене. Кроме того, балка темплона имела дополнительные вертикальные крепления в виде столбцов, врубленных в пол паза в балку темплона, благодаря чему можно определить их ширину, равную 13,5 см. На фрагменте балки сохранились гнезда от крепления двух столбцов, расположенных в проеме арки дьяконника. Один столбец примыкал вплотную к южной грани юго-восточного столба и здесь хорошо читается след от его примазки фресковым грунтом шириной 6–8 см, что примерно соответствует глубине вруба в балку темплона, равную 5–6 см. Второй столбец был установлен на расстоянии 30 см от южной стены и, судя по размерам вруба, имел такие же параметры. Внизу столбцы, вероятно, крепились в горизонтальном брусе, вмонтированном в древний цемяночный пол, следы от которого зафиксированы В. М. Ковалевой[465].

Весьма примечательно также, что в проеме центральной апсиды подпорок под темплон вовсе не было. На северной грани южного алтарного столба сохранился след от столбца, расположенный также у самой западной грани и имеющий такие же характерные следы от примазки фресковой штукатуркой, как и в арке дьяконника, а клеймо мраморировки и медальон со св. Евдокией занимают плоскость столба в этом уровне с небольшой асимметрией, будучи чуть смещенными на

восток. Однако след от столбца поднимается только до горизонтальной отгранки, тогда как выше он отсутствует, а живопись обретает симметричность. Очевидно, что перед нами отпечаток от столбца барьера, который отличался тем не менее большой высотой, поднимаясь примерно на 2 м от уровня древнего пола (или 1,5 м от современного). Не исключено, что барьер имел какие-то дополнительные конструкции или декоративные элементы, но установить это не представляется возможным. По крайней мере, конструктивные детали нередицкой алтарной преграды, несомненно, имели достаточно богатую декорацию. поскольку' даже воздушные связи еще в начале нашего столетия сохраняли древнюю орнаментальную роспись[466].

В своем исследовании В. М. Ковалева предложила два варианта реконструкции алтарной преграды Спасо-Нередицкой церкви, отдав предпочтение одному из них, где темплон служит основой для предположительной установки нескольких рядов икон[467]. Однако рассмотренная конструкция оказывается слабой не только для многоярусной композиции, но даже для одного ряда икон. Темплон Нередицкой церкви, имея сечение всего 15 x 19 см, подпертый в проемах боковых арок еще более узкими столбцами (13,5 x 6–8 см), не мог быть рассчитан на значительную нагрузку. Отметим, что столбцы центральной арки в реконструкции В. М. Ковалевой доходят до тябла, становясь его дополнительной опорой, тогда как в реальности, о чем уже говорилось, они не поднимались выше барьера. Поскольку сам темплон был утоплен в кладке столбов, то и любые конструкции могли находиться только внутри арочных проемов и не выступали за плоскость западных граней столбов. На это однозначно указывает и наличие фресок на этих гранях ниже темплона, и отсутствие гнезд креплений предполагаемых горизонтальных брусьев, и такое расположение росписей на северной и южной стенах, что их композиционная целостность неизбежно была бы нарушена, окажись преграда глухой иконной стенкой, отстоящей от стены всего на 30 см.

Ивановский собор Иоанно-Предтеченского монастыря в Пскове

Схожую конструкцию алтарной преграды, видимо, имел Ивановский собор 11 с ко на (около 1140 г.), в котором, согласно исследованиям С. П. Михайло- ва, были обнаружены гнезда от трех брусьев сечением 35 х 35 см, проходивших единой линией от южной до северной стены заподлицо с западной гранью ал- і ирных столбов на высоте около 5 м (что, отметим, соответствует уровню зале- I лнин среднего яруса воздушных связей)[468]. Весьма вероятно, что композиция ад- I ирной преграды Ивановского собора во многом повторяла образец Антониева монастыря, поскольку, как отмечают исследователи, псковский храм демонстрирует несомненную преемственность по отношению к архитектуре собора Рождества Богородицы[469]. К сожалению, эти данные изложены в публикации С. Г. Михайлова слишком суммарно, что не позволяет полноценно включить их в настоящее исследование, однако они служат весомым дополнением для разработки типологии новгородских алтарных преград XII в.

Церковь Благовещения на Мячине

Если собор Антониева монастыря и храм Спаса Нередицы дают пример преграды, полностью перекрывавшей все пространство восточной части храма, то в других новгородских постройках XII в. преграды не выходили за пределы центральной алтарной арки и обладали очень простой конструкцией. Самый показательный археологический материал, исследованный и убедительно реконструированный В. М. Ковалевой, сохранился в церкви Благовещения на Мячине (1179 г.)[470]. Преграда состояла из двух традиционных элементов – барьера и темплона (ил. 11, 12). Невысокий барьер с царскими вратами был установлен в одной плоскости с западными гранями алтарных столбов. Его месторасположение воссоздастся по отпечатку в цеминочном полу закладного бруса сечением 14 x 14 см. который был обнаружен и ходе археологических исследований.

К сожалению, высота барьера не поддается точному определению, поскольку в местах примыкания столбцов к откосам алтарной арки древняя штукатурка полностью утрачена на высоту около 2,5 м. Темплоном служила балка воздушной связи сечением 19x21 см, проходящая на высоте 4,80 м (по верхней грани) от древнего пола (ил. 11). Балка сильно смещена с оси столба на запад – расстояние от ее края до западной грани алтарных столбов всего 14 см. и этот факт является неоспоримым доказательством использования алтарной воздушной связи в качестве темплона[471]. Древняя балка темплона сохранилась до наших дней и содержит ряд весьма примечательных деталей, о которых речь пойдет ниже (ил. 13, 14). Пространство между барьером и темплоном. составлявшее, вероятно, более 3 м, иконами занято не было, как не было здесь и столбцов. На это указывает прежде всего расположение барьера и темплона в разных плоскостях. а также отсутствие следов дополнительных креплений, необходимых при такой высоте, да и строго центрованное относительно оси столба размещение фресок на откосах алтарной арки, которые, как, например, в церкви Спаса на Нередице, неизбежно были бы сдвинуты вглубь алтаря, окажись в этой плоскости примыкающие ко граням столбов иконы. Если бы предполагалось установить здесь преграду традиционной византийской формы, т. е. со столбцами между барьером и темплоном, то эти элементы преграды были бы совмещены в одну плоскость, чего легко достигнуть, сдвинув барьер чуть на восток или выведя балку темплона заподлицо к внешней плоскости алтарных столбов.

Но отсутствие этого простого решения является самым убедительным доказательством того, что в пространстве между темплоном и барьером не было никакого конструктивного заполнения.

Георгиевская церковь в Старой Ладоге

Вероятно, именно такой тип конструктивно упрощенной преграды был наиболее распространенным в новгородских храмах середины – второй половины XII в. Следы аналогичных конструкций сохранились в Георгиевской церкви в Старой Ладоге (последняя четверть XII в.), где в цокольной части откосов алтарной арки хорошо читаются отпечатки от примыкания столбцов барьера, к которым была примазана фресковая штукатурка (ил. 15). Столбцы имели ширину около 15 см и располагались, аналогично преграде Благовещенской церкви, в плоскости западных граней алтарных столбов. Отпечатки от стоек барьера были заштукатурены и расписаны под отгранку при поновлении церкви в 1445 г., когда первоначальная преграда была заменена иконостасом, однако они читаются достаточно четко за счет разницы грунтов и раскрасок (ил. 16). В качестве темплона здесь могла служить только балка воздушной связи, проходящая на высоте примерно 3,7 м от древнего пола и. в силу небольших размеров храма, расположенная на расстоянии всего 35 см от западной грани алтарных столбов. Никаких других конструкций здесь не было, что можно утверждать с полной уверенностью, поскольку в ходе последней реставрации памятник был обследован самым тщательным образом[472].

Успенский собор в Старой Ладоге

Столь же тщательное реставрационное обследование Успенского собора в Старой Ладоге (50-е годы XII в.)[473] выявило следы схожих конструкций, где столь же четко читаются отпечатки от столбцов, образовавшие пггробу во фресковом грунте. Барьер был слегка (примерно на 5 см) смещен к востоку от западной плоскости алтарных столбов (ил. 17). Сохранились также гнезда от балки темплона, торцы которого были вмурованы в кладку, а из этого следует, что он был установлен при строительстве храма. Темплон был составлен из двух положенных рядом прямоугольных в сечении брусьев, оставивших четкие отпечатки в гнездах (ил. 18). Высота темплона – около 3,6 м от уровня древнего пола, его общее сечение, отличающееся необыкновенной широтой – 35 х 65 см. Пространство между барьером и темплоном не было заполнено иконами, поскольку их конструкции, как и в остальных памятниках этого типа находились в разных плоскостях. Преграда создавалась одновременно со строительством храма и ее конструкция, будь она запланирована закрытого типа неизбежно была бы иной.

Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря

В соборе Мирожского монастыря во время реставрации рубежа XIX–XX вв. была установлена мраморная алтарная преграда «в древнем стиле», уничтожившая следы первоначальных конструкций, поэтому известна лишь высота крепления темплона, равная 3,6 м от нынешнего пола или 4,7–5 м от уровня древнего. Расположение темплона устанавливается по архивной фотографии 1898 г. из альбома О. Парли, на которой запечатлена часть алтарной стены, где в утрате грунта хорошо видно гнездо от крепления балки[474], долгое время остававшееся под поновлением Н. М. Сафонова. В ходе последней реставрации на северной стене апсиды было раскрыто гнездо темплона балка которого представляла собой круглое неокоренное бревно, заведенное в кладку стены на глубину 63 см. Балка не является воздушной связью, а глубина ее залегания в кладке говорит о расчете на значительную нагрузку. Вероятно, по завершении строительства она была подтесана и явилась основанием для крепления на нее либо самого темплона, либо каких-то декоративных накладок. Здесь таже можно с уверенностью реконструировать сквозную преграду, на что недвусмысленно указывают фланкирующие алтарную арку фрески, где изображены Богоматерь Параклесис (Просительница) (ил. 19) и Вседержитель, т. е. диалогическое изображение Богородицы и Христа, являющееся одним из самых устойчивых иконографических сочетаний обрамления алтаря[475], которое не могло быть дублировано в иконных образах той же преграды. Более того, на изображении Богородицы, как будто на иконе, читается множество следов от крепления накладных украшений – венца, звезд на лбу и плечах, тонких обкладок по кайме чепца и поручей. Эти накладки, имевшие, вероятно, драгоценное исполнение, были прибиты тонкими коваными гвоздиками, частично сохранившимися в стене. Перед нами очевидное свидетельство почитания изображения Богоматери именно как иконного образа.

Итак, рассмотренные материалы показывают, что все новгородские алтарные преграды XII в., поддающиеся реконструкции, были, вероятнее всего открытого типа, без столбцов между барьером и темплоно, и следовали по крайней мере двум типологиям. Первая, представленная собором Антониева монастыря, Нередицкой церковью и Иоанновским собором в Пскове, перегораживала все восточное пространство храма. Вторая типология (храмы Ладоги, церковь Благовещения на Мячине, Мирожский собор) предполагала более простую конструкцию,

занимавшую только центральный проем алтаря. Что касается ранних новгородских соборов, то выявленных данных слишком мало, чтобы определять типологию установленных в них шпарных преград, однако можно высказать ряд предположений. Если преграда новгородской Софии, вероятнее всего, имела стандартную конструкцию и повторяла киевские образцы, т. с. состояла из барьера невысокого темплона и столбцов, то пример Николо-Дворищенского собора демонстрирует отход от этой классической византийской схемы. Вынос преграды к внешним граням алтарных столбов может скорее свидетельствовать в пользу ее принадлежности к типологии, представленной собором Антониева монастыря и Спаса Нередицы. Однако эти предположения могут быть подтверждены только в ходе дополнительных археологических и реставрационных исследований.

Но главной отличительной особенностью новгородских преград являлась, вне сомнения, большая высота расположения темплона: напомним, что в храмах Антониева, Ивановского, Мирожского и Благовещенского на Мячине монастырей она колебалась в пределах 4,7 – 5 м, а в Нередицкой и двух ладожских церквах – между 3,6 и 4 м. Для сравнения укажем, что более чем в 20 памятниках, обмеры которых опубликованы в работе Г. Бабич, высота преград не превышает 3,5 м[476]; в Велюсе преграда имела высоту 2,5 м[477], в соборе монастыря Пантократора – около 3,5 м (по А. Mere)[478], в Софии Охридской (по А. Эпштейн) – чуть больше 3 м[479], и т. д. Этот список можно было бы значительно расширить, но общая тенденция достаточно очевидна: новгородский темплон оказался на порядок выше, чем в византийских храмах, что повлекло за собой ряд принципиальных изменений в композиции преграды.

Чтобы понять побудительные мотивы столь высоких конструкций, обратим внимание на одну закономерность. Во всех сохранившихся новгородских храмах домонгольского периода выявлены деревянные конструкции, которые закладывались в толщу стен, как правило, в трех уровнях (на высоте хор, пял сводов и в основании барабана), и в пространстве рукавов подкупольного креста выходили в интерьер храма, получив за это название воздушных связей [480]1. Примечательно, что темплоны всех рассмотренных нами памятников проходят на уровне нижнего яруса воздушных свяхй, и лишь единственное исключение составляет собор Мирожского монастыря, где связи открывались во внутреннее пространство храма только в уровне пят подпружных арок. В случае собора Антониева монастыря такая взаимозависимость вполне оправдана, поскольку связи являлись опорами для темплона. Очевидна эта

зависимость в церквах Благовещения на Мячине и Св. Георгия в Ладоге, поскольку здесь сама воздушная связь являлась темплоном. Однако и в других случаях темплон устанавливался строго на том же уровне – параллельно связи, как это сделано в Спаса- Нередицкой церкви, или замещая се в пространственной композиции храма.

Примером чему могут служить темплоны Ивановского собора Пскова или Успенского собора в Старой Ладоге. Примечательно, что в последнем случае брусья темплонов не имели никакой конструктивной перевязки с внутристен- ными связями, хотя и находились с ними в одном горизонте.

Это, на первый взгляд, весьма прозаическое объяснение высотных отметок новгородского темплона, непосредственно зависящих от уровня нижнего ряда воздушных связей, оказывается, как представляется, весьма важным для объяснения эволюции древнерусской алтарной преграды. Высота преграды новгородских храмов становится соразмерной общим высотным показателям всей постройки, поскольку уровень заведения связей естественным образом зависел от высоты церкви. Итак, преграда оказывается введенной в систему общих пропорциональных соотношений интерьера храма, и ее размеры теперь определяются масштабными характеристиками и строительными особенностями того или иного храма. Примеры Ивановского и Успенского собора и особенно Спаса Нередицы, где темплон буквально дублирует воздушную связь, показывают, что эта заданность высоты темплона очень скоро стала своего рода традицией, которая соблюдалась даже в тех случаях, когда темплон не имел никакой конструктивной зависимости от крепежных перевязок воздушных связей. Более того, новгородский темплон оказался поднятым столь высоко, что по принципиально изменило традиционные пропорции самих составляющих преграды и вынудило новгородских зодчих исключить из ее композиции такой важный элемент как столбцы, которые, окажись установленными в данных преградах, были бы неестественно вытянутыми и нарушали бы гармонию и пропорциональность соотношений конструктивных элементов.

Высота классической византийской преграды определялась, с одной стороны, естественной взаимной пропорциональностью ее частей, а с другой стороны – се антропоморфностью, зависимостью размеров составляющих ее элементов, и, в первую очередь, высоты барьера от человеческого роста, что хорошо видно на примере алтарных «Евхаристий» XII в., где Христос, стоя за барьером, причащает через него апостолов[481] (ил. 20). Именно поэтому византийские преграды являлись своего рода константной, если не универсальной величиной[482], и,

независимо от размеров церкви, имели схожие высотные показатели. В новгородских храмах высота преграды стала определяться совершенно иными факторами, что лишило ее классической пропорциональности и открыло путь для ее дальнейшей трансформации. Изменения конструкции повлекли за собой преобразование всего художественного и символического облика преграды, и именно здесь кроется один из побудительных мотивов се постепенного превращения в высокий русский иконостас – процесса, растянувшегося не на одно столетие. В этой связи приобретают особое значение вопросы, что могло находиться в свободном пространстве между темплоном и барьером и как новгородская алтарная преграда соотносилась с византийской традицией установки на темплоне ряда икон или расписного эпистилия.

Реконструкция системы декорации новгородских алтарных преград

Говоря об алтарной преграде собора Антониева монастыря, следует оговориться, что главным в предлагаемой реконструкции становится вопрос, что же могло находиться на столбах в пространстве между темплоном и «полотенцами», украшавшими их цокольную часть. Если бы эти плоскости, оштукатуренные фресковым грунтом, но намеренно оставленные нерасписанными, были закрыты иконами, то их размеры (а высота этого пространства около 3,2 м) требовали бы очень мощных креплений, которые неизбежно оставили бы следы, а между тем они полностью отсутствуют. В. М. Ковалева предположила наличие здесь завес, крепившихся к брусу темплона и перегораживавших все восточное пространство алтаря. Действительно, конструкция темплона такова, что, будучи рассчитанной на большой вес только в центральной своей части, она более чем достаточна для крепления завес по всей ширине предалтарного пространства. Эта функция объясняет и размеры темплона, который не было никакой необходимости доводить до боковых стен наоса, будь он рассчитан только для крепления икон По остроумному замечанию В. М. Ковалевой, присутствие завес, закрывавших алтарь, подтверждается и декорацией нижней части столбов «полотенцами», вторившими свисающим с темплона завесам[483], тогда как в остальной части собора, по данным археологии, цоколи стен имели традиционную роспись под мрамор. Догадка В. М. Ковалевой находит целый ряд убедительных подтверждений. Завесы, судя по ряду свидетельств, являлись традиционным, если не обязательным элементом открытой алтарной преграды[484]. Об их частом употреблении преимущественно в монастырском обиходе уже в VIII в. со ссылкой на патриарха Германа говорит Е. Е. Голубинский[485]. Аналогичные сведения приводит Т. Метьюз, который, опираясь на ряд источников, сообщает о распространении в византийских монастырских храмах XI–XII вв. алтарных завес, закрывавших вместо икон проемы алтарной преграды[486]. Более того, в Софии Киевской в прошлом столетии были даже обнаружены остатки приспособления для крепления завесы в виде железного прута, длина которого равнялась ширине атгарной арки[487]. Следовательно, у нас есть веские основания включить в предлагаемую реконструкцию завесы, которые, учитывая большую высоту темплона, являлись одной из главных доминант в композиции алтарной преграды собора Рождества Богородицы.

Вероятно, и в церкви Спаса Нередицы темплон служил прежде всего для крепления завес, перекрывавших почти на половину высоты все алтарное пространство, повторяя тем самым схему и главную особенность алтарной преграды собора Антониева монастыря. Отличие нередицюй преграды заключалось лишь в том, что завесы перекрывали внутреннее пространство арок, оставляя открытым плоскости столбов, украшенные фресками.

Ориентация обоих памятников на общую схему, где принципиально важная композиционная роль могла быть отведена именно завесам, предполагает и единое символическое осмысление этого мотива. Отмстим, что живописная имитация завес иди так называемых полотенец, восходящая к византийским памятникам доиконоборческого периода, широко использовадась в практике древнерусской монументальной живописи[488]. Исследователи не без оснований считают. что символика пелен, обрамлявших цоколи стен храмов или их алтарные объемы. восходит к библейским описаниям устройства Скинии и Святая Святых. Именно такое объяснение этим часто используемым мотивам в домонгольских росписях Смоленска дал Н. Н. Воронин[489], к аналогичному выводу в отношении владимиро-суздальских росписей ХП в. пришел Л. И. Лифшиц[490]. Если предложенная реконструкция двух новгородских алтарных преград в принципе верна, то активное включение в композицию темплона завес, почти наполовину высоты перегораживающих алтарное пространство, обретает достаточно определенный символический смысл, раскрыть который помогают росписи, сохранившиеся в обоих памятниках в зоне алтарных преград.

Наиболее показательным представляется пример Нередицкой церкви, где на западной грани южного столба сохранились фрагменты изображения, которое до сих пор не получило убедительной интерпретации (ил. 7). Поле над клеймом полилитии, отделенное снизу горизонтальной разгранкой, а сверху самим темплоном, раскрашено на первый взгляд вполне традиционными диагонально расходящимися разводами мраморной имитации, а в центре композиции, откуда идут волны мраморного рисунка, написан лик, выполненный сильно разбеленной желто-розоватой краской, который имеет странный и очень условный облик, более напоминая театральную маску, чем иконописный образ. При этом линии мраморных извивов, образуя плавные изгибы, своей формой повторяют рисунок крыльев херувима, а не стандартную мраморировку. Создается впечатление, что перс (нами действительно представлен херувим, но его облик скорее имитирует и изображение

небесных сил, выполненное в камне или какой-то иной технике. Невольно вспоминается описание Иерусалимского храма Соломона, где на внутренних стенах были вырезаны херувимы, а Святая Святых быша украшена по подобию Скинии Моисея (Исх. 25:18–20): «И сделал он (Соломон) во Святом Святых двух херувимов резной работы и покрыл их золотом... И сделал завесу из яхонтовой, пурпуровой и багряной ткани и из виссона и изобразил на ней херувимов» (2Пар. 5:7–14). Именно этому описанию херувима как скульптурного изображения больше всего и соответствует фреска Спаса Нередицы. Примечательно, что и в изображениях Скинии, известных нам по примерам византийской миниатюры, херувимы представлены не в своем природном виде, соответствующем видениям пророков, а именно как золотые изваяния[491] (ил. 9). Итак, атгарную апсиду Нередицкой церкви фланкировали изображения двух херувимов, а вся декорация алтарной преграды, очевидно, воспроизводила элементы символических украшений Скинии Моисея и Святая Святых храма Соломона.

В контексте темы Скинии приобретают новый смысл и росписи алтарной арки собора Рождества Богородицы Антониева монастыря, где в нижней ее части непосредственно за алтарной преградой изображены два совершающих богослужение ветхозаветных первосвященника, в которых можно безошибочно узнать Аарона и Моисея благодаря особенностям облика последнего: Моисей представлен с густыми черными волосами и бородой, а среди первосвященников только он один обладал такой внешностью (ил. 10). Размещение фигур первосвященников в алтарной арке или предалтарном пространстве, оставаясь явлением достаточно редким в византийской храмовой декорации[492], для русской монументальной живописи становится своего рода традицией. Показательно, что первосвященники присутствуют здесь отнюдь не как представители одной из категорий святости в ряду ветхозаветных праведников, что можно встретить в некоторых византийских памятниках[493], а именно как творцы богослужения, неизменно изображаемые с атрибутами священства – кадилами, ковчегами или богослужебными сосудами в руках. Эта традиция на Руси идет из Киева, где в Софийском соборе сохранилась фигура Аарона[494], а алтарь Златоверхого Михайловского собора (около 1112 г.) фланкировали фигуры Самуила и Захарии[495]. О чрезвычайной популярности темы ветхозаветного богослужения в новгородско-псковском искусстве свидетельствуют и росписи соборов Мирожского (около 1140 г.) и Снетогорского (1313 г.) монастырей, где первосвященники занимают склоны подпружных арок, и

памятники XIV-XV вв., во многом ориентированные на традиции XII столетия. Есть все основания полагать, что в предалтарном пространстве Софии Новгородской (1109 г.), вероятно, в алтарной арке, были изображены фигуры первосвященников, которые впоследствии явились образцом для многочисленных повторов в новгородских росписях XIV-XV вв. Так, в Успенской церкви на Волотовом поле (1363 г.), система росписи которой во многом повторяла декорацию Софии[496], в своде алтарной арки были представлены Мелхиседек и Захария[497]. Там же расположены Аарон и Мелхиседек в церкви Спаса на Ковалеве (1380 г.)[498], а в росписях церкви Рождества Христова «на поле» (90-е годы XIV в.) фигуры Захарии и Мелхиседека в своде триумфальной арки дополнены изображениями Моисея и Аарона в восточной подпружной арке[499]. Две фигуры первосвященников, судя по описанию В. Д. Белецкого, располагались в Покровской церкви Довмонтова города (конец XIV в.) на стенах вимы в нижней зоне алтарной росписи[500]. С конца XIV столетия Мельхиседек и Захария как будто становятся обязательными персонажами декорации новгородских церквей: они занимают своды алтарной арки церквей Михаила Архангела на Сковородке (рубеж XIV-XV вв.)[501], Сергия Радонежского новгородского Кремля (1459–1463 гг.)[502] и Симеона Богопримца Зверина монастыря (рубеж 60–70-с годы XV в.)[503], они же находились на триумфальной арке погибшей Николо-Гостинопольской церкви (1460–1470-е годы)[504]. В Успенской церкви в Мслстово (1465 г.) на алтарном своде также сохранились фрагменты двух фигур неизвестных первосвященников[505]. Эта традиция находит отражение даже во фресках собора Ферапонтова монастыря (1502 г.), где в своде триумфальной арки изображены те же Аарон и Моисей[506].

Принципиальным отличием антониевских первосвященников, по сравнению с приведенными примерами, является их расположение именно в нижней зоне алтарного проема, где они буквально обрамляют вход в святилище, что имеет несомненные иконографические протографы, известные нам по памятникам византийской миниатюры. В уже упоминавшихся выше иллюстрированных Октатевхах XII–XIII вв. повествование об устроении Скинии сопровождается, как правило, несколькими иллюстрациями, где Моисей и Аарон, облаченные в одежды первосвященников, совершают богослужение перед дверьми святилища[507]. Таким образом, тема Скинии не только определяет символизм алтарной преграды собора Антониева монастыря, но и получает зримое развитие и продолжение в алтарных образах первосвященников, а вместе они составляют разворачивающуюся в пространстве композицию, где

изображение Скинии как прообраза храмового алтаря включено в общую символическую программу алтарной декорации. Элементы, составляющие традиционное изображение Скинии, введены в общую композицию в этих памятниках с известной прямолинейностью, вообще свойственной новгородскому искусству, но в целом у нас есть основания говорить о том, что ветхозаветная алтарная символика была достаточно актуальной для Новгорода XII в., и ее роль не только для новгородской, но и всей русской духовной культуры еще предстоит оценить. Несомненно, эта тема разрабатывалась и в алтарных преградах византийского мира, на что указывают знаменитые Синайские врата XIII в. с Аароном и Моисеем[508]. Примечательно, что в поздних памятниках византийского круга сцена с Моисеем и Аароном, совершающими богослужение перед Скинией, станет одной из составляющих частей алтарной росписи[509].

Несмотря на некоторые второстепенные отличия, примеры собора Антониева монастыря и Нередицкой церкви демонстрируют нам в широком смысле единую конструктивную и символическую типологию алтарных преград. Учитывая, что между их созданием лежит 80 лет, можно высказать уверенность, что это не был единичный повтор подобной композиции. Правильнее было бы говорить об известной преемственности, тем более что преграда Нередицы демонстрирует явную техническую эволюцию по сравнению со своим прототипом: конструкция темплона, в отличие от собора Антониева монастыря, имеет более простое и совершенное строение, крепясь главным образом вмурованными в кладку торцами и отрезками у столбов. Если в преграде Антониева монастыря ощущается некоторая спонтанность в формировании композиции преграды (отсутствие крепления торцов темплона в кладке стен, дополнительные крепления в виде крюков), то строители нередицкой церкви действовали уже по хорошо знакомой схеме, что позволило облегчить ее конструктивные элементы. Соотношение рассмотренных фресок обеих церквей демонстрирует нам живое развитие темы Скинии, иконография которой, хотя и не очень распространенная, была хорошо известна византийскому искусству с древнейших времен[510]. Учитывая преемственность образного решения обеих преград, можно предположить, что собор Антониева монастыря послужил образцом для целого ряда новгородских построек, в том числе и Нередицкой преграды, или, по крайней мере, стоит в самом начале этого типологического ряда который может быть расширен и другими памятниками. Весьма вероятно, что аналогичную композицию и символику имели алтарные преграды Николо-Дворищенского и Ивановского соборов. На западной грани северо-

восточного столба Аркажской церкви сохранились остатки изображения, также напоминающие херувима. Несомненную ориентацию на ту же символическую программу демонстрируют нам фрески церкви Св. Николы на Липне (1292–1299 гг.), где на западных гранях алтарных столбов под «Благовещением» находились изображения двух херувимов (высота по верхней отгранке около 4 м), а на откосах алтарной арки в том же уровне располагались две фигуры первосвященников[511]. Этот пример красноречиво говорит об устойчивости данной типологии и ее жизненности еще на рубеже XIII-XIV вв.

Что касается традиции установки икон на темплоне, то многочисленные свидетельства говорят о том, что форма алтарной преграды с антаблементом сложилась не позднее V в., а в эпоху Юстиниана уже было принято украшать ее темплон святыми изображениями[512]. Одним из центральных памятников доиконоборческого периода являлась преграда Софии Константинопольской, известная нам благодаря описанию Павла Силенциария 563 г.[513] В VII в. расположение образов различных святых на темплоне, видимо, было уже вполне традиционным, по крайней мере для столичных храмов[514]. В одной из миниатюр Мадридской «Хроники Иоанна Скилицы», иллюстрирующей эпизод порчи икон по приказанию иконоборческого Патриарха Иоанна Грамматика (середина IX в.), изображена подобная алтарная преграда, на архитраве которой стоит деисус из четырех икон[515](ил. 22).

Послеиконоборческий период сохранил уже не только письменные, но и материальные свидетельства, позволяющие реконструировать многие алтарные преграды и их иконную декорацию. Е. Е. Голубинский[516], а вслед за ним и В. Н. Лазарев[517], считали, что установка икон на темплоне стала широко практиковаться со времен Василия I Македонянина (867–886), который роскошно украсил возведенную им в царском дворце церковь Спасителя. В жизнеописании Василия I, говоря об этой церкви, Продолжатель Феофана пишет: «А преграда, отделяющая алтарь сего божественного дома, о Боги, какого в нем только не было богатства! Колонны сделаны целиком из серебра, а балка, покоящаяся на капителях, – вся из чистого золота, и со всех сторон индийскими богатства им покрыта. Во многих местах отлит был и изображен богочеловечный образ Господа нашего»[518]. А. Эпштейн считает, что темплон этой церкви имел украшения в виде праздничного ряда, выполненного в технике эмали[519]. А типикон монастыря в Бачково, написанный в 1081 г., предписывает постоянно поддерживать огонь в лампадах перед несколькими иконами алтарной преграды, располагавшимися, вероятнее всего, также на

темплоне[520].

Для XII столетия украшение византийского темплона рядом икон было повсеместным, если практически не обязательным явлением[521], тем более что эта практика поддерживалась в императорских постройках. Таковой, по мнению А. Эпштейн, являлась алтарная преграда монастыря Пантократора. украшенная эмалевыми иконами деисуса и праздников, которые частично были вывезены ве-нецианцами и стали частью знаменитой Палла Д’Оро[522]. О повсеместном распространении этой практики в XII в. говорят и разнообразные письменные свидетельства. опубликованные А. Эпштейн и К. Уолтером[523], и сохранившиеся иконы-эпистилии Синая[524], Ватопеда[525], Верии[526] или собрания Гос. Эрмитажа[527]. Иконы не только ставились на темплон, но и подвешивались к нему, что явствует из типикона константинопольского монастыря Богородицы Кахаритумсны, написанного в конце XI в., или из описания базилики в Монтекассино конца XI в.[528], где космитис украшали 18 икон, пять из которых были подвешены, а остальные стояли сверху[529]. Близкое расположение икон на и под темплоном, основываясь на монастырской описи 1164 г., предлагает П. Мильковик-Пепек в реконструкции алтар-ной преграды церкви Богородицы Елеусы в Велюсе[530].

В отношении русских памятников свидетельств украшения темплонов иконами – документальных или материальных – осталось значительно меньше. Так, «Сказание об убиении Андрея Боголюбского», перечисляя украшения Богородичной церкви Боголюбова, говорит о Деисусе, который, судя по контексту, украшал темплон алтарной преграды храма[531]. Косвенные сведения содержатся в Новгородской I летописи под 1156 г., где в перечне заслуг архиепископа Нифонта перед Новгородом называются различные украшения Софийского собора, в том числе некий «кивот», который интерпретируется исследователями как одна из частей алтарной преграды[532].Что касается самих икон, которые могли бы использоваться в качестве украшения темплона, то от домонгольского периода сохранилось лишь два владимиро-суздальских «Деисуса» позднего XII в., несомненно входившие в композицию алтарной преграды[533], тогда как расписные иконы-эпистилии типа синайских темплонов известны на русской почве лишь в единичном экземпляре в виде праздничного чина выполненного греческими мастерами около 1341 г. для темплона Софии Новгородской и состоящего из 12 сцен, написанных на трех горизонтальных досках[534]. Несмотря на то, что не сохранилось ни единой безусловно новгородской иконы домонгольского периода созданной для украшения темплона, мы, тем не менее, имеем все основания говорить о том. что такие иконы

существовали и структура новгородской алтарной преграды в этом отношении следовала византийской традиции. Этот вывод подтверждается и рядом косвенных фактов.

Обратим внимание на одну странную деталь в системе декорации апсиды собора Мирожского монастыря: гнездо крепления темплона обрамляет большое клеймо мраморировки высотой 192 см, соответствующее верхнему регистру святительского чина (ил. 21). Мраморировка является традиционным для новгородских росписей элементом, которым декорировали цокольные части стен. Панели мраморов, возвышаясь в новгородских храмах на высоту от 1 до 2,5 м, имели не только декоративно-архитектоническое, но и сакральное значение, являясь символической границей между человеком и священным изображением, отделяя «мир горний» от «мира дольнего»[535]. Совершенно очевидно, что их появление в средней зоне росписей алтаря собора Мирожского монастыря далеко не случайно и, таким образом, здесь на уровне темплона была выделена зона присутствия человека. Действительно, другие памятники подтверждают, что люди регулярно поднимались на темплон. Так, на откосах арки дьяконника в соборе Антониева монастыря на высоте около 1,5 м от уровня темплона или соответственно 6.5 м от древнего пола сохранилось множество граффити домонгольского времени, представляющие собой рисунки и пространные надписи молитвенного содержания. В церкви Благовещения на Мячине аналогичные клейма мраморировок также обрамляют гнезда креплений темплона. но не менее выразительна и сама древняя деревянная балка, верхняя грань которой, смотрящая внутрь алтаря, буквально стоптана и имеет характерный завал внутрь, постепенно сходящий на нет к ее торцам (ил. 13, 14). Эта особенность предстает перед нами как очевидное материальное свидетельство длительной эксплуатации темплона, на который регулярно поднимались в течение многих лет. Можно полагать, что такой же функциональной нагрузкой объясняются и внушительные размеры балки темплона в Успенском соборе в Старой Ладоге, которая, напомним, имела сечение 35 ж 65 см (ил. 18) и свободно могла бы выдержать человеческий вес.

Для каких целей необходимо было регулярно подниматься на темплон ? Из всех возможных версий наиболее правдоподобным представляется вариант, связанный с обиходом и эксплуатацией лампад, горевших перед иконами. Согласно уже упоминавшимся письменным источникам, приведенным в работах А. Эппгейн и К. Уолтера, на темплоне чуть ли не перед каждым образом горела лампада или свеча,

режим зажигания которых отличался достаточно сложной структурой и был подробно разработан в каждом отдельном случае[536]. То, как могло осуществляться зажигание этих свечей или лампад мы видим на примере уже упоминавшейся миниатюры из Мадридского Скилицы, где служка поднимается к иконам по приставленной к темплону лестнице[537] (ил. 22). В случае с новгородскими преградами такой подъем осуществлялся изнутри алтаря, на что однозначно указывает балка в Благовещенской церкви, стертая именно со стороны алтаря. Учитывая большую высоту новгородской алтарной преграды, можно предположить, что в отдельных случаях для подъема на темплон могли использоваться более стационарные конструкции, чем обычная приставная лестница, и в таком случае служитель, зажигавший свечи пли лампады, должен был передвигаться по темплону, который иногда и создавался с расчетом на человеческий вес (Успенский собор в Старой Ладоге).

В соборе Антониева монастыря и вовсе было невозможно зажечь лампады перед настолпными иконами, не встав на балку темплона или на воздушную связь в арочном проеме узких боковых апсид. Очевидно, так и возникли граффити на южном откосе юго-восточного столба, где нужно было буквально прижаться к стене, чтобы достать лампаду перед настолпным образом. Относы боковых алтарных арок собора покрыты фигу рами преподобных, однако на данных плоскостях изображены две «Голгофы», или поклонные кресты, имевшие в византийской традиции функцию закрытого, личного молитвенного обращения – проскинезиса, часто рассчитанного только на клириков, а именно в тех случаях, когда эти изображения были обращены внутрь алтаря. Подобные кресты написаны на оборотах расписных темплонов, например. Синайских эпистилисв XII в.[538], на оборотах образов, заполнявших интерколумнии алтарной преграды, в частности, в Старо Нагоричино, 1313–1318 гг.[539], или в арочных проемах каменной алтарной преграды в Белой церкви Карана. 1340–1342 гг.[540]. Очевидно. «Голгофы» появлялись внутри алтаря именно как такие объекты, рассчитанные на личное молитвенное обращение, сопровождавшее те или иные обрядовые действия, связанные в основном с подготовкой богослужения, что в полной мере можно отнести и к изображениям собора Антониева монастыря. Эго объяснение представляется совершенно естественным, если учесть, что росписи появились здесь через несколько лет после установки алтарной преграды. и практика подъема на темплон и процесса зажигания огня перед главными образами храма, непременно ритуализированная и сопровождаемая молитвами, уже слала обязательным элементом

ежедневного монастырского обихода. Эти обрядовые детали могли повлиять на частные элементы системы росписи и найти отражение в размещении здесь поклонных крестов.

Если наше предположение верно, то факт регулярного подъема на темплон говорит в пользу того, что в соборах Антониева монастыря, Успенского собора в Старой Ладоге и Благовещенской церкви на Мячине, а вероятно, и во всех остальных новгородских церквах на темплоне крепился ряд икон, перед которыми горели лампады или свечи. В тех преградах, где темплон перегораживал всю восточную часть церкви, т. е. в храмах Антониева, Иоанновского и Нередицкого монастырей. иконы, вероятнее всего, находились только в центральном алтарном проеме. Теоретически их расположение на темплоне многовариативно – они могли стоять или свешиваться с него, и даже крепиться на его лицевой плоскости. Однако, учитывая, что композиция алтарной преграды имела между темплоном и барьером большое пустующее пространство высотой от 2 до 3,5 м. более естественным кажется стремление заполнить это пространство, т. е. расположить иконы либо под темплоном, либо на внешней плоскости его балки. Такое их размещение делало простым и крепление светильников, кронштейны которых могли просто прибиваться к балке сверху и имели необходимый вынос для подвески самой лампады. Более того, светильники могли просто возвышаться над иконами, т. с. устанавливаться непосредственно на темплон. В этом отношении можно полностью согласиться с реконструкцией преграды Благовещенской церкви на Мячине, выполненной В. М. Ковалевой[541], тем более что такой вариант крепления икон подтверждается приведенными выше примерами описаний монастырских соборов Богородицы Кахаритумены и Велюсы, а также базилики Монтекассино.

Итак, рассмотренные памятники показывают, что в новгородской среде преобладали два типологических вида преграды – со сплошным темплоном, который перекрывал весь храм и имел мощные завесы, и с укороченным темплоном, который также мог иметь завесы, но закрывал только центральный алтарный проем. Принципиальным отличием новгородской алтарной преграды от классической византийской схемы явилось достаточно произвольное соотношение высот темплона и барьера, и, как следствие, отсутствие в композиции столбцов. Своеобразие новгородских памятников на первый взгляд не представляется чем-то особенным: история развития атгарной преграды дает множество примеров куда более существенной трансформации классической схемы в таких про-винциях византийского мира, как Апулия[542], Калпадокия[543] или

Грузия[544], где конструкция и декорация алтарных преград определялась, в первую очередь, местными реалиями. Даже в такой классической византийско-итальянской постройке XI-XII вв.. как собор в Торчелло. специфику алтарной преграды исследователи относят именно на счет местных традиций[545]. Однако в случае с новгородскими памятниками это своеобразие имело далеко идущие последствия, во многом предопределив, как представляется, эволюционное движение от преграды к высокому иконостасу.

Вероятнее всего, названные особенности новгородских алтарных преград отражали специфику отнюдь не только новгородско-псковских церквей, но были характерны и для иных русских земель, на что недвусмысленно указывают некоторые примеры. Весьма показательный материал в отношении конструкции алтарной преграды содержит Кирилловская церковь в Киеве, где в толще южной стены дьяконника сохранилась древняя лестница для подъема в уровень темплона. Она имеет арочный выход в центре южного откоса арки дьяконника на высоте около 4 м от нынешнего пола, поднятого относительно первоначального уровня минимум на 1 м[546]. Напротив этой арки и на том же уровне в кладке южного алтарного столба сохранилось выразительное по своей форме и размерам гнездо в виде пггробы размерами около 50 х 20 см. где могла бы крепиться мощная и широкая балка, по которой свободно можно было бы ходить. Очевидно, что перед нами следы аналогичного сооружения – самого темплона или скорее конструкции, рассчитанной для подъема к нему, которая могла напоминать своими формами темплон ладожского Успенского собора.

Не менее убедительную параллель изложенным материалам дают остатки росписей 1158–1161 гг. на западных гранях алтарных столбов Успенского собора во Владимире, которые закрыты в настоящее время иконостасом XVIII в. Здесь в нижней зоне расположены два огромных креста (ил. 23), изначально имевших высоту около 4 м, над которыми находятся клейма мраморировок, и лишь выше располагаются фигуры святых, относящиеся уже к рублевской росписи[547]. Совершенно очевидно, что перед нами остатки фрескового обрамления первоначальной алтарной преграды, относящейся к собору Андрея Боголюбского, которая обнаруживает несомненное типологическое сходство с рассмотренными преградами Новгорода и Пскова.

Разнообразные косвенные свидетельства, в той или иной степени подтверждающие предложенные реконструкции, содержатся и в некоторых письменных источниках. В частности, постройки Андрея

Боголюбского неоднократно уподобляются Храму Соломона, основанием для чего служит именно внутренняя декорация церквей[548]. В описании пожара 1185 г., при котором пострадал Успенский собор Владимира, упоминаются «порты», «паволоки» и «укси церковные»; последнее слово Е. Е. Голубинский переводит как название драгоценной пурпурной материи[549]. Эти ткани, согласно реконструкции Н. Н. Воронина, на праздники развешивались на «вервях» поперек собора вдоль алтарной преграды, вероятно, имитируя тем самым завесы Скинии. О тканном убранстве церквей говорится и в «Летописце Владимира Васильковича Волынского»[550], относящемся к 1289–1290 гг., где возведенные князем церкви вновь сравниваются с Храмом Соломона[551], и, в частности, упоминаются «завесы золотом шиты, а другые оксамитные съ дробницею»[552]. Приведенные свидетельства показывают, что использование завес в русских храмах не было редкостью, а имело достаточно широкое распространение и единую символическую интерпретацию, повторяя, в первую очередь, декорацию Скинии и Храма Соломона.

Древнерусские алтарные преграды XIV-XV вв

Материал главных русских центров, и в первую очередь. Киева и Владимира. требует прежде всего самого тщательного натурного исследования, которое может прояснить многие принципиальные вопросы. Но и данные новгородских церквей позволяют высказать некоторые соображения о возникновении высокого русского иконостаса. Большая высота темплона, отсутствие вертикальных членений в центральном объеме, который, являясь композиционным центром преграды, не содержал в себе практически никакой зрительной информации, провоцировали к заполнению пустоты, образовавшейся между барьером и темплоном. По существу, новая конструкция уже была сформулирована, оставалось придать ей художественную и смысловую целостность. Мы не знаем, когда и где в предалтарном пространстве впервые появился крупномасштабный Деисус, но пример церкви Федора Страгилата на Ручью, построенной в 1360–1361 гг., показывает, что во второй половине XIV в. он существовал в новгородской среде уже в сформировавшемся виде.

На западных гранях алтарных столбов Федоровской церкви сохранились две глубокие горизонтальные штробы. являющиеся вне сомнения следами от тябел. которые были вмурованы в кладку и пересекали всю восточную часть храма. крепясь концами в северной и южной стенах. Тябла имели сечение примерно 20 х 20 см. причем стесанными были только плоскости, выходящие наружу, тогда как их замурованная часть имела форму круглого бревна. Нижнее тябло проходило на уровне 2.05 м от пола, верхнее – на высоте 4,3 м, из чего следует, что иконы, расположенные между ними, имели высоту около 210–220 см. Примечательно. что кладка на всю высоту иконостаса делает выступ шириной около 10 см, и плоскость иконостаса оказывается чуть выдвинутой вперед, на запад, тогда как верхнее тябло частично лежит на образовавшейся полке. Таким образом, вся тябловая конструкция была спланирована при строительстве храма и может датироваться 1361 г. Плоскость стены между тяблами закрыта фресковой штукатуркой, но, будучи заслоненной иконами, оставлена нерасписанной, и на ней во множестве видны брызги и потеки краски, образовавшиеся при написании фресок, тогда как пространство под нижним тяблом имеет цокольную раскраску. из чего следует, что нижняя часть оставалась открытой. Итак, перед нами один из первых русских иконостасов, состоявший из Деисуса

и, вероятно, царских врат, которые, как и в постройках XII в., могли и не иметь конструктивной связи между собой. (К сожалению, плоскости возможного примыкания столбцов барьера или его крепления в полу сейчас недоступны для исследования.) Отметим, что этот иконостас по высоте (4.3 м) близок преградам Х31 в., и его композиция подтверждает наше предположение, что вектор заполнения пространства преграды иконами был направлен не вверх, а вниз от темплона.

Именно эта схема, представленная иконостасом церкви Федора Стратилата на ручью, получила распространение в новгородских храмах с конца XIV в. н особенно в XV столетии. Показательно, что в первой половине XIV столетия еще сохраняется старая форма преграды, о чем косвенно говорят упомянутые выше три праздничные иконы Софийского собора, чья общая длина составляет 626.5 см[553].

При этом общая ширина пятичастного Деисуса, установленною в иконостасе Софии в 1438 г. архиепископом Евфимисм II, равняется 615 см[554], а расстояние между западными ветвями крещатых алтарных столбов в настоящее время, т. е. с учетом толщины штукатурки XIX в., составляет 623 см. Совершенно очевидно, что в 1341 г., когда архиепископ Василий после пожара Софии «иконы исписа и кивот доспе»[555] темплон, а, вероятно, и вся алтарная преграда XI столетия были выдвинуты из проема триумфальной арки, где ее зафиксировал Г. М. Штендер в более просторный объем между западными ветвями алтарных столбов. Сюда же был установлен и Деисус 1438 г., т. е. западные плоскости алтарных столбов еще оставались открытыми. Однако очень скоро ситуация стала меняться. Прежние формы алтарной преграды уже не устраивали новгородцев, о чем красноречиво говорит история ремонта Георгиевской церкви в Старой Ладоге, который был осуществлен по инициативе того же Евфимия II в 1445 г. Этот ремонт носил явно ретроспективистский характер возрождения старых новгородских святынь, что в целом было свойственно для церковной политики Евфнимия. и многие утраченные детали храма, в том числе и фрески, восстанавливались в «древнем духе». И тем не менее низкая преграда была разобрана, а вместо нее был установлен иконостас, деревянные конструкции которого, вынесенные перед алтарными столбами, оставили в древнем полу ясные отпечатки[556].

О распространении подобных иконостасов свидетельствует обилие дошедших до нас ростовых Деисусов этого времени[557], а также материал двух псковских памятников – церкви Покрова в Довмонтовом городе, конца XIV в.[558], и Успения в Мелетове. 1463 г., где сохранились следы от аналогичных тябловых конструкций, пересекающих весь храм вдоль

восточных столбов, при том, что нижняя часть иконостаса оставалась открытой, а плоскость стен расписана. Примечательно, что в обеих церквах внизу алтарных столбов написаны аллегорические изображения птицы неясыти (пеликана)[559], что свидетельствует о сформировавшейся традиции единого символического облика иконостаса и окружающих его фресковых изображений. Местный ряд в этих памятниках, как и в церкви «Федора Стратилата. отсутствовал, и этот факт еще раз подтверждает мнение большинства исследователей о том. что символическое и композиционное развитие иконостаса, т. е. постепенное заполнение его пространства рядами икон, начиналось с Деисуса[560]. Деисус не поднялся над темплоном, а спустился с него, и для его крепления возникло нижнее тябло, тогда как сам темплон превратился в верхнее тябло. По существу, с этих примеров XIV и XV вв., а также с памятников московского круга[561] начинается история русского тяблового иконостаса, в символике которого во многом продолжали развиваться идеи, заложенные в домонгольской алтарной преграде. Преобразование этих форм продолжалося вплоть до конца XVI столетия, когда еще существовали тябловыс конструкции без местного ряда, с открытыми росписями алтарных столбов, и лишь XVII столетие полностью изменило облик и смысл русского иконостаса, превратив ее в сплошную перегородку, полностью отделившую молящихся от алтаря.

Стерлигова И. А. Драгоценное убранство алтарей древнерусских храмов XI–XIII в. (по данным письменных источников)

В связи с изучением истории иконостаса хотелось бы привлечь внимание исследователей к немногим, достаточно кратким и в некоторых случаях скрытым упоминаниям в ранних русских текстах украшенных алтарных преград. дверей (царских врат), кивориев, завес, окованных икон с пеленами, составлявших единый смысловой и художественный ансамбль алтарной части храма, словом, ко всему тому, что в ранних летописных текстах собирательно именуется «церковным строением»[562]. Именно эти компоненты убранства представляли для современников главную красоту церкви, наполняли ее «всею благодатию», уподобляли ветхозаветному храму Соломона, усиливали сакральную выразительность архитектурного пространства. Необходимость сгруппировать существующие в источниках сведения несомненна. Однако историка искусства на этом пути ожидают трудности текстологического анализа, скрытые цитаты, которые могут ввести в заблуждение даже опытного исследователя, также не разработанность исторической лексикографии. Многие из описаний храмов встречаются нам в составе канонической части особого литературного жанра– прославления благочестивых деяний князя или владыки в его посмертной «Похвале», где. помимо традиционных эпитетов, содержатся и вполне конкретные сведения, которыми нельзя пренебрегать при реконструкции облика гитарных преград и связанных с ними драгоценных окованных икон. Конечно, к убедительным выводам можно прийти лишь путем междисциплинарного изучения всех источников, надо привлекать результаты натурных исследований памятников архитектуры, на основе которых построена, например, работа об алтарных преградах Т. А. Чуковой[563] и готовить комплексный свод, как это применительно к грузинским алтарным преградам сделала в свое время Р. О. Шмерлинг[564]. Наша работа носит лишь предварительный характер и, как мы надеемся, будет продолжена.

В большинстве своем использованные нами сведения уже фигурировали в литературе, полнее всего они были собраны Е. Е. Голубинским исследование которого «Внутреннее устройство н убранство церквей сообразно с их богослужебным назначением» (его первый вариант был опубликован еще в 1872 г.) по своей полноте и содержательности

остается непревзойденным и доныне[565], однако в некоторых случаях мы предлагаем иную интерпретацию текстов. Невольно приходится соприкоснуться и с дискуссией о возможности существования «сквозных» или «глухих» алтарных преград в храмах средневизантийского периода, развернувшейся в трудах как зарубежных[566], так и отечественных исследователей[567]: кажется, что обращение к русским письменным источникам может по-полнить ее дополнительными аргументами.

Представления о красоте и святости самого храма в русской книжности

XI–XIII вв. были, как показывают тексты, неразрывно связаны с понятием его драгоценности, причем драгоценности не просто как синонима (точнее, словесного образа) святости, но и как выражения вотивности постройки. При упоминаниях в летописях возведенных храмов прежде всего фиксируется их связь с личностью храмоздателя – князя, митрополита или игумена: «...юже созда сам», «...юже бе сам заложил», «...юже бе сам создал», «...състави собе монастырь... и церковь възгради», «...юже созда потщанъем многым», «...в память себе», «...постави церквь... на своем дворе... в свое имя» и т. п. Затем подчеркивается драгоценность и художественность их устроения[568] ктитором («украсив ю всякою красотою»). Нередко отмечается, что храмоздатели «сами» списывали необходимые для храма богослужебные книги, оковывали престолы, кивории и драгоценные раки, «сами» отливали церковные двери. Наиболее яркое повествование о подобной деятельности князей мы находим в «Сказании о чудесах Романа и Давида»: Владимир Мономах, «умысливший сотворить» драгоценные раки святым князьям-страстотерпцам, «пришедъ нощь премери гроба, расклепавъ же дъекы сребрьныя и позолотивъ, и пакы тако же пришедъ нощию и об- ложивъ окова чюдодеиная и достохваньшя...» [569].

Стремление заручиться божественным покровительством выражалось и в устроении драгоценных икон. Если в XI – первой половине XII в. при упоминаниях об украшениях храмов не всегда прямо назывались драгоценные иконы (например, Иларион о Софии Киевской: «...юже сь всякою красотою украси //златом, и сребром, и камениемь драгыимъ, и съсуды честными»; или летописец Юрия Долгорукого о переславском храме: «церковь камену в нем доспе святого Спаса и исполни ю книгами и мощми святых дивно»)[570], то в XII–XIII вв. прежде всего именно они олицетворяют собою главную красоту церкви. Например, Андрей Боголюбский, создав церковь святой Богородицы во Владимире, «украси ю дивно многоразличными иконами и драгим каменьем бещисла и ссуды

церковными, и верхъ ея послати...»[571] смоленский князь Роман Ростиславич «созда црквь камену святого Иоана и украсивъ ю всякими строеньемь црковнымъ и иконы златомъ и хиниптомъ (перегородчатой эмалью. – И. С.) украшены, память здевая роду своему, паче же и души своей оставление греховъ прося...»[572] (1180 г.); его сын Давид Ростиславич «по вся дни ходя ко церкви святого архистратига Но.ясия Михаила юже бе сами создали « княжении своемь, такое же нес в полунощной стране и пси ми приходящими к ней дивитися изрядней красоте ея, икони зпатомь и жемчюгоми и камениемь драгимъ оукрашены и всею благодатью исполнена... и видя образъ Божии и все святыя иконы, смиряя образъ свои, скроменымь сердцемъ и смиренмъ оуз- дыхание от сердца вознося и слезами обливая лице свое, взирая яко на самого Творца...»[573] (1197 г.); великий князь Константин Володимирович (ум. в 1218 г.) «паче же всего... любя... церковное строение... многы церкви созда по своей власти, въображая чюдными въображении святых икон, исполняя книгами и всякыми украшениил [574]; в Житии Авраамия Смоленского (1224–1237 гг.) рассказывается, как «приеме же бпаженый домъ святыя богородица и украси ю яко невесту красну... иконами и завесами и свещами...»[575]; Даниил Галицкий «созда же церковь привелику во граде Холме во имя пресвятыя приснодевыя Мария, величествомъ, красотою не менее сущих древних и украси ю пречюднами иконами»[576] (1260 г.).

Вотивность всего драгоценного «церковного строения» подтверждалась и надписями, в русской традиции именуемыми «летописями», которые помещались как на самих иконах, так и на алтарных преградах. Здесь стоит вспомнить одно из старинных объяснений слова «деисус», воспринятого на Руси для обозначения темплона: «В Греции с древнего времени был обычай... записи о построении церквей... под темплонами ...записи эти начинались словами “моление такого-то раба Божия’’ и слово “моление” “из записей, делавшихся под темплоном... перенесли на самый темплон ”[577]. Существовали и русские вкладные записи на алтарной преграде и входящих в нее иконах, они известны или по позднейшим их воспроизведениям на окладах икон, или по упоминаниям в письменных источниках. Особенно интересен поздний, XVIII в., текст о построении князем Владимиром первого суздатьского собора, приведенный в свое время Н. Н. Ворониным в связи с проблемой первоначального посвящения храма: «...заложи церковь первую Пречистыя владычицы честного и славного ея Успения, в ней же и место себе сделал и вырезал и подписал на свое имя, тут же и двор себе устроил возле церкви... и сия подпись с

начала в церкви... на тябле пишет, а в тябле поставлены иконы греческого письма, и те иконы и до днесь в тябле целы суть»[578].

Вотивный характер создания окованных икон подчеркнут и в рассказе «О Еразме черноризце...» из Киево-Печерсюго патерика. Богоматерь обращается к Еразму, который, по словам автора повествования епископа суздальского и владимирского Симеона (1214–1226 гг.), «все, еже имеа, на церковную потребу ис- троиш и иконы многы окова, иже и доныне суть у вас над олтарем»: «Еразме! Понежи ты украси церковь мою и иконами възвеличе, и азъ тя прославлю въ царствии сына моего...»[579]. Некто муж христолюбец из 34-го Слова того же патерика «церковь собе постави и въехоте сътворити церкви на украшение вели- кых икон: 5 деисуса и две наместнеи», неоднократно давал «с радостию» «злато и сребро» нечестивым черноризцам, утаивавшим все от Алимпия-иконника, ничего не ведавшего о заказе, и радость эту можно объяснить лишь надеждой, что его драгоценности будут использованы на само искусное исполнение и украшение этих «великих» икон[580]. Вотивным могло быть украшение и других частей алтаря. По рассказу Киево-Печерского патерика, правнук некоего богатого киевлянина, страдавшего проказой и исцеленного в свое время Алимпнсм. «окова кивотъ златом над свято трапезою за очищение того, и сего скорому исцелению есu удивишея»[581].

Два из трех вышеприведенных фрагментов патерика невольно заставляют нас обратиться и к месту окованных икон в храме. В первом четко указано, что они были «над алтарем», вероятно, на тябле.

Кажется, что наиболее раннее определенное упоминание икон, стоящих на тябле, имеется в древнерусской рукописи «Устав студийский церковный и монастырский» (ГИМ. Син. № 330) конца XII или начала XIII в., т. е. почти современной Киево-Печерскому патерику. Там, например, предписывается на утрене в Великую субботу зажигать «свещь же по единой на иконе на тябле и по стенамъ и въ олтарек тогда как в начале вечерни в тот же день «подобаешь въжигати на тябле по единой свещи предъ иконами, тако же и дольнихь и конь, егда же елико въ Христа крестис начнуть иже на тябле свеще да въжьгуться все, а у дольнихь иконъ по три свещи, въ начятъке же канона, да въжьгуться по 3 свещи на тябле предъ иконами, а на дольнихь по две» (Л. 278 об, 279). С осторожностью можно предположить, что в число «дольних» (нижних) икон входили и иконы «наместные», что «дольние» иконы находились в алтаре и в предалтарном пространстве храма, прежде всего, на солее, величина и богослужебная роль которой в ранний период были значительными[582], а также в пристенных киотах. По мнению Е. Е. Голубинского, «местные»

или «наместные» иконы сначала были «поставляемы вне преграды, именно сзади или спереди ее в особых киотах, а в нее саму были внесены только уже в позднейшее время»[583]. Само это название икон, как нам представляется, может служить указанием на то, что они имели собственное, отдельное место в храме[584].

Сведения Киево-Печерского патерика о двух наместных иконах, удивившие в свое время Е. Е. Голубинского[585], отождествлявшего понятие «наместная икона» с понятием иконы храмовой или праздничной, находят на наш взгляд подтверждения в тексте Летописца Владимира Волынского (1288 г.) о создании и роскошном украшении князем двух икон – Георгия и Богородицы в церковь Георгия в Любомле, где князь «постави церков... Георгия, украси ю иконами коваными... икону же списа на золоте наместную святого Георгий и гривну златую възложи па нь сь женчюгом, и святую богородицю спса на золоте .же наместную, и възложи на ню монисто золото с камением дорогьм»[586].

В связи с «наместными» иконами вспомним и рассказ Лаврентьевской летописи о торжественном освящении в 1231 г. собора в гргще Ростове, в день памяти святых князей-страстотерпцев и празднования рождения у князя Василю) сына Бориса. В этом повествовании украшение епископом Кириллом соборной церкви Богородицы сравнивается с деятельность Леонтия, просветившего град Ростов святым крещением. Кирилл украсил святую церковь Богородицы «иконами многоценьными, их же несть мощи и сказати. и спредполы, рекше пелены. причини же и кивота два многоценна, и индитью многоценну доспе на святей трапезе, ссуди ж и рипидьи. ...ино мннжство всякых узорочеи: причини же двери церковьныя прекрасны, я.же наричются Златыя, сущая на полуденыюи стране; паче же наипаче внесе в стую церквь кресты честныя, многы мощи святыхъ в раках прекрасных в заступленье и покровъ и утвержденье граду Ростову и христолюбцы князю Василкови и княгине его и сынови его Борису и всем верою приходящим в святую церковь»[587]. Сведения о двух устроенных Кириллом «многоценных кивотах», как нам кажется, можно связать именно с «наместными» иконами. Для Е. Е. Голубинского и Н. Н. Воронина эти кивоты, вне всякого сомнения, – надпрестольные кивории. Однако никаких сведений об освящении двух престолов в соборе нет, более того, драгоценная индитья для трапезы была устроена только одна. Упоминание этих кивотов сразу же вслед за многоценными иконами и их пеленами является для нас аргументом в пользу того, что они предназначались для двух икон, стоящих у предалтарных столпов или на солее храма.

В подобном же кивоте на солее храма могла стоять и «Чюдная» (чудотворная и, следовательно, богато украшенная) начестная икона Успенской церкви Печерского монастыря, за которой сел голубь в известном рассказе Патерика написанном в 1225–1226 гг и повествующем о событиях начала 1080-х годов[588]: «...слетевъ лее долу, cede за иконою чюдною богородичиною наместною. Цолу же стояшии хотеша яти голубь и приставиша лествицю, и се не обретеся за иконою, ни за завесою»[589]. Несомненно, что речь здесь идет не об алтарной завесе, а об иконной, так как Печерская икона по образу и подобию Влахернской была украшена завесой. Чтобы заглянуть под завесу, крепившуюся к верхнему краю большой иконы, надо бьио воспользоваться лестницей, чего не потребовалось бы для завесы алтарной.

Об украшениях или устройстве самой алтарной преграды в ранних русских источниках, казалось бы, ни разу не говорится. Прежде чем попытаться найти косвенные сведения, приведем описания некоторых византийских алтарей IX–XII вв.[590] В знаменитой Новой церкви, созданной в константинопольском императорском дворце Василием I Македонянином (867–886), алтарь был «и золотом, и серебром, и драгоценными камнями, и жемчугом богато разукрашен и пестро расцвечен. А преграды, отделяющие жертвенник от остального храма, колоннады в нем, притолоки наверху (wteptp'opov – буквально «наддверия»[591]. –И. С.), кресла внутри, ступени перед ними и сами святые престолы были сделаны и составлены из серебра, золотом повсюду покрытого, одеты в драгоценные камни и дорогой жемчуг». Автор жизнеописания Василия восторгался и драгоценным убранством дворцового храма Спасителя: «А преграда, отделяющая алтарь сего божественного дома... какого в ней только не было богатства! Колонны сделаны целиком из серебра, а балка, покоящаяся на капителях, – вся из чистого золота, и со всех сторон индийскими богатствами покрыта. Во многих местах отлит был и изображен богочеловечный образ Господа нашего»[592]. Подобные роскошные преграды представлены в византийской монументальной живописи, например, в алтарных композициях церкви Архангела Михаила в Киеве (1108–1113 гг.) и церкви Богоматери в Студеницс (1209 г.)[593]. Существуют и другие описания драгоценных алтарных п ре фал в византийских источниках. В написанном около 1! 18 г. Уставе константинопольского монастыря Богоматери Благодатной (Ксхаритомс- ни), основанного императрицей Ириной[594], фигурирует богато украшенная алтарная префада, описание которой озаглавлено следующим образом: «О темплонах, кринах, крестах, о сводах в верхней

части святых врат, о святых вратах, о капителях, о наддвериях и о прибитых к столпам серебряных золоченых покрытиях»[595]. Текст, имеющий, к сожалению, лакуны, начинается с описания какой-то части «святой вимы», сплошь украшенной серебряными позолоченными крестами и изображениями различных святых и шестокрылов. Далее говорится: «Внутри темплона находятся другие три... (киота? – И. С.) серебряные, позолоченные с различными камнями и по сторонам их два серебряных позолоченных крина, вес которых составляет б литросов 26 эксагиев и вверху подобные позолоченные крины, вес которых 8 литросов. Святые врата вимы серебряные, полностью позолоченные, между тонкими же ксерфионами (столбиками? – И. С.) – Благовещение, вес их составляет 19 литросов или 58 эксагиев, а их столбиков – 4. Наверишя (та арцоефта) [596] святых врат (навершия столпцов? – И. С.) серебряные, полностью золоченые, с изображениями Христа и Богородицы, вес их составляет 3 литроса. Покрытия четырех интерколумниев (межстолпных плит. – И. С.)...»[597]. Следует заметить, что в двух из приведенных нами описаний алтарных преград фигурируют только изображения, выполненные на серебре.

В связи с этим греческим текстом может быть упомянута новгородская берестяная фамота № 549, найденная на территории усадьбы Олисея Гречина и датируемая рубежом XII-XIII вв.: «Покланяние от попа кь Грьциноу. Напиши ми шестокриленая анг(е)ла 2 на довоу икоунокоу, на верьхо деисусоу. II цьлоую тя. А б(ог)ъ за мездою, или лади вься»[598]. По справедливому заключению В. JI. Янина, речь в ней идет о заказе храмовых икон, входивших в раннюю форму иконостаса. К этому можно лишь добавить, что фамота. содержащая одно из древнейших на Руси упоминаний слова «деисус», свидетельствует об определенном этапе развития алтарной префады в восточнохристианском мире, к которому принадлежат и роскошный иконостас константинопольского императорского монастыря, и скромный деревянный небольшого новгородского храма, заказанный его священником.

В русских источниках XII-XIII вв. алтарная префада, согласно наблюдениям В. В. Голубинского. фигурирует под именем «перегорода». «префада олтаря»[599], «чистыя префады», «святыя офады», «олтарные заграды». «огорода олтарьная»[600]. Сведения о древнерусских наименованиях частей преграды мы находим в повествовании Новгородской первой летописи о разфаблении в 1204 г. константинопольской Софии, автором которого был. по всей видимости. владыка Антоний, совершивший паломничество в Царьфад: «...а онбожь

окованъ бяше всь сребромь, и столпы сребрьные 12, а 4 кивотьныя, и тябло исекоша, и 12 креста, иже надъ олтаремь бяху межи ими шишки, я ко древа вышьша муж, и преграды олтарныя мелей стълпы а то все сребрьно...», а также в самом тексте паломничества Антония, тогда еще Добрыни Ядрсийковича. об алтаре Софии: «Вь алтари же великомь, под трапезщою великою, на среде ея под капишетазмою повешен царя Константиновъ венецъ... 'Гаже ка- тапетазма вся золотомъ и сребром исткана бе. А столпы олтарные и пге- ремъ и амбонъ тако же златом и сребромъ учиненъ мудро зело...» (выделено мною. – И. С)[601].

Легендарные драгоценные украшения константинопольской Софии, устроенные Юстинианом, были известны на Руси также из «Сказания о построении храма святой Софии», славянская редакция которого, по предположению некоторых исследователей, существовала уже в XII в. [602] Наряду с описанием ветхозаветного храма Соломона в «Хронике Амартола», переведенной на церковно-славянский уже в X-XI вв., это «Сказание» могло вдохновлять русских храмоздателей. В нем, в частности, рассказывается, как император Юстиниан «олтаръ и стлъпы вьсе и преграды и двери вьсе, от сребра чистого, и иже вь алтари четыре трапезы и седьмь степень святителъскых купно съ иерейскы- мн... и тремецъ иже над престолом и инии многы вещи сътвори от сребра чиста позлащенна вь тлъстоту многу. Тремъц же различным созданием украси, връху же его постави яблъко вьсе злато... и кринъ от злата... и връху его крестъ златъ... и украси и камениемъ многоценны(м) »[603] .

Украшенные драгоценностями алтари безусловно существовали и в храмах Киевской Руси, где наряду с мраморными преградами были и деревянные. Как установил Г. М. Штендер, первая алтарная преграда новгородской Софии была выполнена из дерева [604], следовательно, эта преграда, так или иначе соотносящаяся с драгоценными «наместными» иконами собора, до наших дней частично сохранившими серебряные чеканные оклады XI в. [605], не могла не быть окованной серебром. Наличие деревянных алтарных преград, украшенных золочеными пластинами с лицевыми изображениями, подтверждают и археологические данные: в так называемой Нижней церкви в Гродно, возведенной в XII в. в детинце, преграда была покрыта медными золочеными пластинами с резными изображениями святых и орнаментами, а также обоймицами с цветными стеклянными вставками [606].

Облик таких драгоценно украшенных сооружений внутри храмов позволяют представить уже упоминавшийся нами текст «Сказания о чудесах Романа и Давида», а также некоторые миниатюры древнерусских

книг. В этом «Сказании» описываются украшения святых гробов Бориса и Глеба и их ограды (вора), сделанные в 1115 г. Владимиром Мономахом: «...исковавъ бо сребрьныя дъекы и святыя по нимъ издражавъ (выделено мною. – И. С.: единственное упоминание в ранних русских источниках чеканных священных изображений[607]) и позолотивъ, покова воръ же серебръмь и золотъмь съ хрvе- тальныими великыими разнизании устрой имущь врьху пообилу злато, све тильна позолочена и на нихь свеще горяще устрой въ ину и тако украси добре. я ко не могу съказати оного ухыщрения по достоянию довълне, яко многомъ приходящямъ и отъ грькъ и отъ инехъ же земль и глаголати: никде же сицея красоты несть»[608]. Ого описание могут дополнить архитектурные фоны русских миниатюр XI–XII вв.. причудливые по конструкции и достоверно-предметные в некоторых деталях. Украшенные аркады с архитравами позади столов евангелистов Луки в Остромировом евангелии и Луки и Матфея в Мстиславовом евангелии (ил. 1), в некоторых случаях живо напоминающие алтарные преграды (в изображении Матфея), пюпитры и столы евангелистов, щедро «разнизанные» жемчугом и окованные золотом (в Мстиславовом евангелии), тяжелые расшитые завесы, снабженные специальными кольцами и висящие на вервиях внутри арок (в изображении Луки обоих кодексов)[609] передают художественную атмосферу придворной кулыуры эпохи.

Из дошедших до нас древнерусских домонгольских памятников с оформлением алтарей исследователи связывали лишь две бронзовые арки, найденные в 1840-е годы при разрытии насыпи, скрывавшей остатки кирпичной церкви во Вгциже (городище на правом берегу Десны, ныне с. Вщиж Брянской обл.), которая сгорела при золотоордынской осаде в 1238 г. (?) [610] Арки, хранящиеся в ГИМ [611] (ил. 2), полностью идентичны, у их основания – боковые выступы и довольно длинные, квадратные в сечении втулки, при помощи которых они насаживались на вертикальные деревянные опоры. Общий размер каждой арки – 72 х 56 см, длина боковых выступов – 13,5 см. расстояние между центрами втулок – 39 см. Арки выполнены в технике ажурного литья с утратой восковой модели, собраны при помощи заклепок из отдельных пластин и первоначально были светлыми, золотистыми. Их ажурная поверхность заглублена по отношению к обрамлениям и украшена плетеным узором с тератологическими мотивами, а также изображениями птиц в кругах или по сторонам крина, а профилированные слегка сужающиеся втулки завершены дольчатым шаром и узкой головой дракона, в длинной пасти которого как бы зажаты арки. Интересно, что втулки, состоящие из двух

вертикальных частей, орнаментированы и с оборотной стороны арок, но проще, чем с лицевой. На вершинах арок и на их боковых выступах имеются небольшие круглые в сечении столбики с узким валиком в чуть суженной средней части и совершенно гладким горизонтальным завершением. Высота их 15 мм, диаметр верхних – 11 мм, а боковых – 17 мм. На эти столбики первоначально были напаяны отдельно отлитые свечники. Аналогичные детали сохранились на фрагменте бронзового паникадила XIII в., экспонируемого в Херсонесском музее-заповеднике. На обороте арок есть славянские надписи, исполненные на восковой модели и передающие слова не полностью; одну из них Б. А. Рыбаков считает авторской и восстанавливает так: «Господи помоги рабоу своемоу Костантину»[612]. Арки имеют утраты и чинки, в основном древние. Церковь, в которой они были найдены, по мнению исследователей, датируется концом XII – первой третью XIII в., это небольшой (ширина около 10 м) трехапсидный одноглавый храм княжеского детинца, по всей видимости, тщательно украшенный и снабженный дорогой русской и западноевропейской церковной утварью: помимо арок в нем были найдены медный подсвечник лиможской работы первой трети XIII в., бронзовый вестфальский подсвечник с ажурным основанием конца XII в.[613] и небольшое бронзовое паникадило традиционного византийского типа[614]; существуют также сведения, что еще в конце XVIII в. на месте Вщижского замка выкалывали «не мало медных крестов, икон»[615].

Первый исследователь арок А. С. Уваров видел в них «...две стороны осмиугольнаго медного паникадила», однако при этом не объяснял отсутствия каких-либо следов монтировки на их боковых сторонах[616]. Эта же атрибуция позднее была поддержана И. И. Плешаковой[617]. Б. А. Рыбаков считал, что арки, «очевидно, составляли часть конструкции напрестольной сени, покрытой какой-либо тканью. Прообразом подобных сооружений над престолами служила библейская скиния – палатка для хранения ритуальных предметов»[618]. По мнению П. А. Раппопорта, арки могли быть частью алтарной преграды[619]. Г. Н. Бочаров. разделяя предположение Б. А. Рыбакова, выдвинул еще два: либо арки «обрамляли какие-то живописные, резные или чеканные пластины (триптихи)» и «в таком случае, могли стоять и на алтарной преграде... либо составляли часть переносного реликвария или алтаря»[620]. Эти гипотезы не выдерживают, как нам кажется, проверки в контексте древнерусской культуры, а предположению Б. А. Рыбакова противоречат как размер арок, так и маленькое расстояние между их втулками, которое никак нельзя согласовать с размерами храмовых престолов; к тому же все ныне

известные по археологическим исследованиям домонгольских храмов надпрестольные кивории были четырехстолпными[621] тогда как этот имел бы. соответственно, восемь опор. Наиболее убедительным следует признать предположение П. А. Рапопорта, тем более что по источникам известны алтарные преграды, украшенные светильниками. Существует еще один вариант их места в драгоценном убранстве храма: арки (вместе с четырьмя не дошедшими до нас) могли служить частями шестигранного кивория над амвоном или какой-либо чтившейся в храме святыней, возвышавшегося на 12 столбцах [622]. Подобные кивории со световым «венком», восходящие еще к античным погребальным эдикулам, существовали в храмовой декорации средневизантийского периода. Например, множеством горящих свечей была украшена верхняя часть драгоценной ограды рак Бориса и Глеба в их свя- I илище в Вышгороде, описанная в вышеупомянутом тексте жития этих святых.

Даже в том случае, если арки не были связаны с преградой или престолом. они одни дают нам сейчас возможность увидеть часть ансамбля древнерусского храмового узорочья, его «золотой» блеск, причудливое многообразие форм и мотивов, связанных и с византийской, и с западноевропейской культурой и одновременно оригинальных. Если по своему стилю арки явно ближе к западноевропейской. чем византийской традиции[623], что, как нам кажется, отражает общую ситуацию в древнерусской металлической церковной утвари конца XII – первой трети XIII в., то по основным декоративным мотивам (птицы в кругах, «вплетенных» в орнамент, птицы по сторонам крина) они находят аналогии в Византии, в частности, в резном декоре алтарных преград[624]. Датировка арок концом XII – началом XIII в. подтверждается их сходством со многими произведениями разных видов древнерусского искусства той эпохи[625].

Нередко летописные тексты предоставляют нам возможности для различных истолкований сведений о «церковном строении». Например, по нашему мнению, в широко известном и неоднократно привлекавшемся исследователями древнерусского искусства описании дворцовой церкви Рождества в Боголюбове, которую «створи в память собе» князь Андрей, упомянута и драго-ценная алтарная преграда. Это описание открывает пространную редакцию «Повести о убиении Андрея Боголюбского», дошедшую до нас в Ипатьевской летописи под 1175 г. Приводим его с незначительными сокращениями: князь Андрей «оуподобися цесарю Сопоману, яко домъ господу богу и церковь пре- славну святыя Богородица рождества посреде города камену создавъ... и удиви ю паче

всихъ церквии... и украси ю иконами многоценьными, златом и каменьемъ драгымъ, и жемчюгомъ великымъ безценьнымъ, и устрой е различными цятами и аспидными цатами украси и всякими узорочьи, удиви ю светлостью же, не како зрети, зане вся церкви бяше золота. И украсивъ ю и удиви ю сосуды златыми и многоценьными, тако яко и всимъ приходящимъ дивитися, и еси бо видивше ю не могут сказати изрядныя красоты ея, -златом и финиптомь, и всякою добродетелью и церковнымь строеньемь оукрашена и всякыми сосуды церковными, и ерусалимь злать с каменьеи драгими и репидии многоценьными, каньделы различными. Издну церквы от верха и до долу, и по стенамъ, и по столпомъ ковано золотомъ, и двери же и ободверье церкви златомъ же ковано, бяшеть же и сень златом оукрашена от върха и до деисиса (выделено мною. – И. С.) и всею добродетелью церьковнаю исполнена, изьмечтана всею хытростыю»[626].

По мнению Н. Н. Воронина этот текст, «не знающий себе равных в русском летописании», мог написать «только свидетель сооружения этих храмов (далее в тексте речь идет о владимирском Успенском соборе – И. С.), человек, хорошо знавший весь состав их драгоценной утвари»[627], а Б. А. Рыбаков даже считал, что исключительное внимание автора «Повести» к церковному узорочью было связано с его профессиональными интересами, и «ничто не противоречит допущению», что именно он «мог быть... главным декоратором златокованых храмов Андрея»[628]. Прежде чем обратиться к интерпретации сведений «Повести», необходимо коснуться проблемы ее датировки и состояния сохранности текста.

Очевидно, что не все части текста являются одновременными, так как далее в «Повести» говорится о том, что Андрей позолотил пять верхов владимирского Успенского собора, следовательно, описание собора, отличающееся по своей лексике от описания церкви Рождества в Боголюбове, было включено в повествование позднее, после 1189 г., когда появилось пять глав, и его, по мнению Б. А. Рыбакова, надо связывать «с каким-либо близким по времени сводом эпохи Всеволода»[629]. Б. А. Рыбаков обратил также внимание на то. что в повествовании об Успенском соборе говорится о куполе, своде, башне и флюгерах какой-то одноглавой церкви, и предложил перенести эти строки на их первоначальное место – в описание церкви Рождества в Боголюбове, которое в дошедшем до нас тексте «Повести» «не было завершено --- в нем нигде не говорилось о внешнем виде церкви, о ее куполе и сводах». Предложенная Б. А. Рыбаковым реконструкция текста[630] даст нам целостное описание храма, как «изодну» (изнутри). так и «изовну»

(снаружи)[631]. Если текстологическое исследование Б. А. Рыбаков; ка жегся нам весьма убедительным, то согласиться с его истолкованием описания храха, которое мы приведем ниже, равно как и с интерпретацией Н. Н. Воронина, мы не можем.

В соответствии с системой ценностей той эпохи описание церкви начинается с рассказа о драгоценном оформлении богослужебного пространства. Только вслед за многословным восхищением его устройством и традиционной вводной фразой «и церковнымъ строеньемъ украшена и всякыми сосуды церковными», автор кратко упоминает его конкретные особенности.

Двери и ободверье, кованные золотом, скорее алтарные двери с примыкающей к ним преградой, что следует как из контекста («издну церкви»), так и из решительной невозможности существования средневековых кованных золотом церковных дверей. Всегда и везде храмы были для прихожан не только духовным. но и реальным прибежищем; сохранившиеся древние церковные двери или их описания свидетельствуют об их укрепленном характере, это массивные, как правило, дубовые двери, покрытые медными пластинами с изображениями, исполненными в технике литья, резьбы или золотой наводки[632]. Так. если о трех дверях владимирского Успенского собора в «Повести» говорится как об «устроенных золотом» (напомним, что, по мнению Б. А. Рыбакова, описание Успенского собора принадлежит другому автору), то, вероятно, это были медные золоченые двери, или же двери с изображениями, исполненными золотой наводкой.

Однако все исследователи считали кованные золотом двери и ободверье Рождественской церкви одним из трех ее наружных порталов. Н. Н. Воронин считал эти двери также украшенным золоченой медью, но портал, по его словам. «мерцавший в тени притвора», он воспроизводит в реконструкции почему- то как каменный[633]. Б. А. Рыбаков, отстаивавший целостность и последователь-ность описания автором «Повести» Рождественской церкви, также считал «ободверье» ее порталом, а «сень» – надворным киворием; «...закончив описание внутреннего убранства церкви, доведя читателя до дверей, автор говорит о сени, златом украшенной», и это обстоятельство убеждает Б. А. Рыбакова, «что он имел в виду не внутреннюю надпрестольную сень, а киворий вне церкви»; упоминание на сени «деисуса» внимания автора не привлекло[634].

В ранней русской письменности алтарные двери никогда не назывались вратами, они именовались «святые двериі», «святые двери олтарьные», а чаще в уменьшительной форме – «святые двьрьце»[635] (что

может служить для историка материальной культуры указанием на их небольшую высоту), и лишь изредка – «царьекые двьри»[636]. Предлагаемая нами трактовка упомянутых в «Повести» дверей как алтарных может вызвать сомнение в связи с тем, что слово «двери» не имеет уточнения. Напротив, слово «ободверье» употреблено с прилагательным «церковное» и является в данном тексте наиболее ранним из известных его упоминаний (все другие относятся уже к XVI-XVII вв.). В словаре оно объяснено как дверная рама[637] возможно, что автор «Повести» назвал так косяки и наддверную часть тябла алтарной преграды. Отметим сходство слова с одним из греческих наименований архитрава алтарной преграды в вышеприведенном нами тексте «Жизнеописания Василия»: «ободверье» – «н.щдвсрис» (on(pcpvpov). По всей вероятности, в XII в. на Руси не сложились еще устойчивые наименования частей преграды[638]. Интересно, что в известных «Вопросах Кирика.» (1130–1156 гг.) под греческим словом «юозмитъ», обозначающим антаблемент алтарной преграды, подразумеваются ее столбцы или косяки, на которые навешивались царские двери: «...а попови, идуче въ олтарь на выходь, то въ козмитъ целовати, то бо есть колено Христово...»[639].

Итак, если в «Повести об убиении Андрея Боголюбского» речь идет действительно о дверях алтарной преграды Рождественской церкви, можно ли соотнести их с данным археологических исследований храма? При рас коптах около юго-восточного столба было обнаружено несколько камней основания алтарной преграды. Здесь же был найден обломок белокаменной колонки, на ос-новании чего Н. Н. Воронин предположил, что «преграда представляла собой невысокую аркаду на белокаменном цоколе и оставляла открытым пространство алтарных апсид, свободно сообщавшееся с помещением для молящихся »[640], Могла быть окованной вся каменная преграда, ведь, по словам автора «Повести», в храме было «и по стенам, и по столпам ковано золотом», но скорее драгоценными были только алтарные двери, ободверье и сень над ними.

Как уже говорилось, эта сень упомянута в «Повести» сразу же за ободве- рьем. Именно с ней связано и старейшее в древнерусской письменности упоминание слова «деисусъ»[641]. Е. Е. Голубинский считал, что это была «сень или навес под алтарной аркой от верха и до деисуса; следовательно, иконы были в арке и от них до ее верха было более или менее далеко»[642], П. А. Лашкарев – что сень эта была надпрестольной[643]. По мнению В. Н. Лазарева, «как ни истолковывать слова летописи, одно несомненно – в Рождественской церкви алтарная преграда была украшена иконой „Деисуса”. Вполне возможно, что это был темп- лон, написанный

на одной продолговатой доске»[644]. Н. Н Воронин полагал, что «боголюбекая алтарная „сень»... едва ли не была каменным киворием, обитым золоченой медью, деисус же внизу,, сени ” мог быть резным из камня»[645], как убранству этой сени относится найденная при археологических исследованиях собора «звезда из позолоченной меди, сохранившая на прикреплявшем ее гвозде кусочек известкового раствора»[646].

Однако во всех известных нам довольно многочисленных древнерусских контекстах слова «сень» XI-XIV вв. оно ни разу не отнесено к надпрестольному киворию[647], именуемому в тот период всегда «кивот». (Помимо приведенного нами выше упоминания надпрестольных кивотов Успенской церкви в Киево-Печерском патерике и Софии Константинопольской в Новгородской Первой летописи, можно вспомнить «створенный» епископом Нифонтом кивот Софии Новгородской [648] и кивот, который поставил владимирский епископ Митрофан «в святей Богородице зборнеи над трапезою и оукраси его златом и сребромн[649].) Но не могла ли эта сень, подобно «хармосфинии святых врат» из приведенного нами выше отрывка «Устава константинопольского монастыря Богоматери Благодатной», а также более поздним сеням царских враг, находиться над ними? В связи с этим можно еще раз вспомнить летописный текст о переустройстве в 1528 г. владыкой Макарием иконостаса новгородского Софийского собора («Прелсе бо наченъ оть божественныхъ иконъ писания на кивоте еже наь двeрми (выделено мною. – И. С.) и на самих дверехъ, и на стотцехъ, числом иконного поклонения святых яко 66»[650]), в котором все его части, расположенные выше алтарных дверей, именуются «кивотом», что подтверждает возможную тождественность слов «сень» и «киот» не только по отношению к престолу, но и к алтарной преграде. Тогда живописный, окованный золотом «деисус» (или «деисус» чеканный) Рождественской церкви в Боголюбове мог быть расположен на лицевой горизонтальной балке преграды (если она имела архитравное, а не арочное перекрытие), или же в медальонах, соответствовавших абрису наддверной арки. Нам кажется, что определенные представления о подобных преградах с иконами могут дать фронтисписы византийских литургических свитков, например, свитка из афинской Национальной библиотеки, современного Боголюбской церкви, где ясно видны изображения Петра и Павла, а три иконы Деисуса как бы подразумеваются в трех драгоценных медальонах (ил. 3)[651].

О материале «церковного строения» XII в. хотелось бы заметить

следующее. Мы вполне разделяем скептицизм Н. Н. Воронина и других исследователей по поводу присутствия подлинного золота в декоре церкви Рождества. Действительно, упоминания различных драгоценных материалов в подобных текстах во многом следует отнести к области поэтики, приемам гиперболизации, вызван-ным обращением к литературным прототипам, в данном случае, к рассказу «Хроники Амартола» о строительстве Соломонова храма, что было в свое время доказано самим Н. Н. Ворониным[652], и в большинстве случаев украшения были выполнены из золоченых серебра и меди.

Однако всё, названное в текстах золотым, медным считать нельзя. Дошедшие до нас в Лаврентьевской летописи под 1155 г. и в реальности относящиеся, по всей видимости, к 1160 г. сведения об украшении Андреем иконы Владимирской Богоматери («...и вкова в ню боле трии десять гривенъ золота, кроме серебра и каменья драгаго и женчюга и оукрасивъ ю постави и в церкви своей Володимери»[653]) могут вызвать некоторые разночтения в определении его точного веса, но никак не материала и характера. Поэтому нельзя небольшой обломок медной пластины с фрагментом тисненой надписи, найденный при археологических обследованиях Успенского собора, считать, как это делает Н. Н. Воронин, «летописью» (т. е. вкладной надписью) самого Андрея Боголюбского, «прикрепленной к Владимирской иконе»[654].

И уж ни в коей мере нельзя надеяться на археологическое подтверждение существования драгоценного храмового узорочья – оно в первую очередь становилось добычей завоевателей. Обнаружив при археологическом обследовании Рождественской церкви в Боголюбове лишь несколько незначительных медных фрагментов, Н. Н. Воронин пришел к выводу, что «все эти остатки убранства собора XII в. показывают, что рассказ летописца о драгоценной утвари храма сильно преувеличен [655] и почему-то не упомянул о том, что церковь была жесточайше разграблена уже в 1177 г.: «Глебь (речь идет о рязанском князе. –

II. ('.) ...воюешь около Володимеря и с Половци с погаными много бо зла створи церкви Воголюбьскои, юже бе украсили Андреи князь добрый иконами и всякими

узорочьем, златомъ и сребром и каменьем драгым. И ту церковь повеле, выбьив-

ше двери, разграбити с погаными»[656].

Хотя нами далеко не исчерпаны сведения письменных источников о драгоценном «церковном строении» Х1-ХШ вв.[657], подведем некоторые

итоги. При всей малочисленности и краткости текстов в них можно обнаружить конкретные данные об украшении алтарей. В привлеченных нами источниках упомянуты драгоценные преграды, столпы, тябла, кивоты, индитья, двери и ободверье, сень и амвон. Фигурирующие там же иконы делятся по своему местоположению в храме на следующие типы: иконы на тябле и иконы дольние, в число которых, по всей видимости, входили «местные» или «наместные». Тексты не дают нам никаких оснований для того, чтобы считать «наместные» или «местные» иконы включенными в тот период в алтарную преграду, напротив, упоминают их драгоценные киоты, золотые украшения (гривны и мониста), завесы и подвесные пелены. Конкретные образы, так или иначе связанные с алтарной преградой, названы лишь трижды. Причем во всех случаях это Деисус, располагавшийся или «над алтарем», или под изображениями шестокрылов, или на некой «сени». Исключительное внимание источников к «царским украшениям» священных трапез, к окованным златом кивотам над ними, драгоценным индитьям. которым «дивились многие», позволяет заключить, что в XI-XIII вв. алтарные преграды не были глухими, и в определенные моменты богослужения «изрядная красота» алтаря была доступна взорам «всех, с верою приходящих в святые церкви».

Щенникова Л. А. Древнерусский высокий иконостас XIV – начала XV в.: итоги и перспективы изучения

Высокий многоярусный иконостас определяет своеобразие интерьера православного русского храма, является органической и самой духовно насыщенной частью его художественного убранства.

В работах русских исследователей XIX – начала XX в., в общих чертах была выявлена связь иконостаса с символикой алтаря и литургией, а также сделан априорно верный вывод о возникновении сплошных высоких иконостасов на рубеже XIV – XV вв.[658]

Первостепенное значение для дальнейшего осмысления иконостаса как одного из самых глубоких духовно-художественных явлений христианской культуры имели богословско-философские труды о. Павла Флоренского. В ставшем ныне знаменитым и широко известным сочинении «Иконостас», подготовленном в период работы П. А. Флоренского в Комиссии по охране памятников Троице-Сергиевой лавры (1918–1920 гг.), собственно иконостасу посвящено лишь несколько высказываний, но в них с исчерпывающей полнотой выражено его духовное содержание и определено его назначение в храме.

Основная мысль П. А. Флоренского следующая: иконостас необходим для того, чтобы являть человеку высшую реальность бытия языком символов, в которых пребывает «реальность энергии некоей другой реальности»[659]. Развивая далее это краткое определение, он дает поразительную по своей богословской осмысленности характеристику алтарной преграды, «разделяющей два мира»: «Иконостас есть граница между миром видимым и миром невидимым, и осуществляется эта алтарная преграда, делается доступной сознанию сплотившимся рядом святых, облаком свидетелей, обступивших Престол Божий, сферу небесной славы, и возвещающих тайну. Иконостас есть видение. Иконостас есть явление святых и ангелов – агиофания и ангелофания, явление небесных свидетелей, и прежде всего Богоматери и Самого Христа во плоти, – свидетелей, возвещающих о том, что по ту сторону плоти. Иконостас есть сами святые...

По немощи духовного зрения молящихся, Церкви, в заботе о них, приходится пристраивать некоторое пособие духовной вялости: эти небесные видения – яркие, четкие и светлые, отмечать, закреплять

вещественно, след их связывать краскою. Но этот костыль духовности, вещественный иконостас, не прячет что-то от верующих – любопытные и острые тайны, как по невежеству и самолюбию вообразили некоторые, а, напротив, указывает им, полуслепым, на тайны алтаря, открывает им, хромым и увечным, вход в иной мир, запертый от них собственною их косностью, кричит им в глухие уши о Царствии Небесном... ... Но вещественный иконостас не заменяет собою иконостаса живых свидетелей и ставится не вместо них, а – лишь как указание на них, чтобы сосредоточить молящихся вниманием на них. Направленность же внимания есть необходимое условие для развития духовного зрения. Образно говоря, храм без вещественного иконостаса отделен от алтаря глухой стеной; иконостас же пробивает в ней окна, и тогда чрез их стекла мы видим, по крайней мере можем видеть, происходящее за ним живых свидетелей Божиих»[660]

Работа о. Павла в машинописной копии стала известна специалистам в 1950-е годы и сразу же получила творческий отклик; ее широко использовали, хотя и без ссылок на источник[661]. Несомненно, что с этим выдающимся творением начала века был знаком и Л. А. Успенский. Иконописец, талантливый популяризатор и одновременно крупнейший ученый – иконовед XX в. и богослов иконы, Л. А. Успенский воспринял самую суть труда о. Паата Флоренского и придал богословско-философским определениям иконостаса исторически обоснованную форму. В 1963 г. в «Вестнике русского западноевропейского патриаршего экзархата» в Париже была опубликована его статья «Вопрос иконостаса». Этот очерк, до сих пор еще не оцененный по своему достоинству, хотя и постоянно цитируемый историками искусства, является лучшим исследованием XX в., самым полным по охвату проблем, касающихся иконостаса православного храма. Более того, внимательное прочтение очерка дает ответы на все вопросы, не оставляя «тайн» и «загадок» иконостаса, но предлагая ясную перспективу дальнейшего исследования и решения конкретных задач.

Основная цель, которая была поставлена Л. А. Успенским при написании статьи, – показать истинный смысл и назначение иконостаса в храме противникам иконостаса, число которых возросло в послевоенные годы, в период «литургического возрождения и тенденции к «возвращению» к первым векам христианства», выразившегося в «тяготении к первохристианским формам устройства храма»[662].

Прекрасное знание литературы, как русской, так и зарубежной, осведомленность в проблематике и современной духовно-культурной

ситуации Православной церкви за границей помогло Л. А. Успенскому дать полное представление об иконостасе как духовно-историческом явлении – от его истоков до наших дней, и все это – в предельно сжатых рамках краткого очерка.

Истоки иконостаса (алтарной преграды), отделяющей алтарь собственно храма, восходят к литургической традиции иудейства генетически перешедшей в христианский культ, что было «окончательно установлено» современной литургической наукой[663]. Пространственное разделение храма на две части, в которых выделяется место, где совершается таинство, было обусловлено «структурой общины в литургии, ее разделением на совершателей таинства и его участников»[664]. Место Престола с Телом Христовым образует собою священное пространство, называемое алтарем, или вимой. Согласно толкованию святых отцов (Софроний Иерусалимский, Герман Константинопольский), это место явления Судии во Втором пришествии «из-за Восседающего на нем (престоле. – Л. Щ), который будет судить живых и мертвых»[665]. Понимание вимы как «места суда в его эсхатологической перспективе» выразилось в том, что на своде алтарной арки, или в виме, изображался либо Христос с 12 апостолами, либо Етимасия.

Алтарная преграда или завеса в христианских церквах была «внешним признаком иерархичности частей храма»[666]. При этом завеса Святая Святых ветхозаветного храма (с изображенными на ней херувимами) получила новозаветное толкование – была уподоблена апостолом Павлом плоти Христовой (Евр. 10:20). благодаря чему на ней стали изображать либо крест, либо Распятие[667].

Ссылаясь на св. Григория Богослова (PG. Т. 37. Col. 1234) и, видимо, обращаясь мыслью к сочинениям о. Павла Флоренского. Л. А. Успенский делает чрезвычайно важный вывод, яшмющийся квинтэссенцией всей статьи и имеющий первостепенное значение для понимания высокого иконостаса: «Преграда, завеса, а позже иконостас, отделяя алтарь от корабля, есть грань между двумя мирами: вневременным и временным. В дальнейшем развитие алтарной преграды и превращение ее в сплошной иконостас идет именно по линии все большего раскрытия смысла этой грани. Она не «отделяет все более священство от народа», исключая последний из участия в таинстве, а наоборот... все более и более раскрывает эту грань не только как разделение, но и как соединение, как выражение взаимопроникновения временного и вечного, алтаря и корабля... На пути этого раскрытия на Востоке алтарная преграда превращается в сплошную стену из икон, на Западе отмирает»[668]

Другой существенный вывод статьи – понимание, объяснение и раскрытие Дсисуса (деисусного чина) как смыслового ядра, «из которого развилась тематика иконостаса»[669]. Наконец, третий вывод, прямо касающийся нашей темы, заключается в объяснении высокого древнерусского иконостаса рубежа X1V–XV вв. «движением исихазма», «расцветом богословской мысли» и «литургического творчества иконописи»[670].

В другой более поздней своей работе («Исихазм и расцвет русского искусства»)[671] Л. А. Успенский дал несколько важных уточнений и дополнений высказанных им прежде мыслей. Раздел, посвященный русскому иконостасу, начинается со следующего положения: «Одним из наиболее значительных плодов исихастского расцвета в России, расцвета не только святости и церковного искусства, но и литургического творчества, является иконостас в своей классической форме»[672]. Л. А. Успенский точно и ясно раскрывает смысловой источник «иконографического строения иконостаса», определяя его содержание как «образное соответствие литургической молитве непосредственно перед эпи- клезой «Ты, и единородный Твой Сын, и Дух Твой Святый: Ты от небытия в бытие нас привел ecu... нас на небо возвел ecu, и Царство Твое даровал ecu будущее»; иконостас наглядно показывает «пути домостроительства Бо,жия...»[673]. Ученый историк-богослов подчеркивает, что главное значение иконостаса не в «назидании», но в «онтологической связи между Таинством и образом», в явлении «того же прославленного Тела Христова, реального в евхаристии и изображаемого в иконе»[674].

По его мнению, иконостас является порождением «русского исихазма», благодаря которому произошло «глубокое жизненное проникновение как в Таинство Евхаристии, такие икону Христову»[675]. В конечном итоге, «самым значительным результатом исихастского осмысления алтарной преграды» было «раскрытие трехчастной иконы деисуса в целый ряд заступников святых, обращенных ко Христу – Судии второго пришествия»[676]. Кажется совершенно верным вывод ученого, что с этим связано и значительное увеличение высоты деисусных чинов, написанных исихастами Андреем Рублевым, Феофаном Греком и нх сотоварищами. Смысл этого увеличения в том, чтобы сделать Деисус доминирующим в иконостасе, приблизить его к причастникам. Причастник становится «сотелесником Христовым» (Еф. 3:6), приобщается «к прославленному Его Телу второго пришествия» только через Суд, о чем напоминается в молитвах перед причастием («суд себе ям и пию...»); «реальность евхаристического Тела и Крови предполагает и

реальность суда». Грандиозный деисусный чин, помещенный «непосредственно над тем местом, где происходит причащение верующих», усиливает «вневременной аспект» суда и заступничества святых в соответствии с молитвословием: «ныне и присно и во веки веков». В итоге «сочетание реального тела с образом и молитвой дает полноту участия в Литургии: телесное причащение и общение в молитве через образ»[677]. Так ученый богослов XX столетия раскрывает смысл и значение высокого иконостаса. В своей работе он прямо ссылается на сочинение о. Павла Флоренского и цитирует его.

Статьи Л. А. Успенского во многом исчерпывают вопрос о духовном содержании и идейных основах формирования высокого иконостаса в конце XIV в. Принимая во внимание работы предшественников, ученые продолжают успешно разрабатывать конкретные проблемы и отдельные вопросы, касающиеся истории иконостаса, подкрепляют теории фактическим материалом археологии и искусства. Удачные примеры подобных исследований – доклады, прочитанные на международном симпозиуме «Иконостас: Происхождение – Развитие – Символика», среди которых выделяются доклады А. М. Лилова и Л. М. Евсеевой [678], имеющие отношение к нашей теме и публикуемые в настоящем издании.

* * *

Рассматривая духовное содержание высокого иконостаса, Л. А. Успенский опирался на исследования В. Н. Лазарева и М. В. Алпатова о русском иконостасе конца XIV – начала XV в., точнее, на их работы о Феофане Греке и Андрее Рублеве, к творчеству которых ученые относили монументальные многоярусные иконостасы в Благовещенском соборе Московского Кремля, Успенском соборе во Владимире и Троицком соборе Троице-Ссргиевой лавры. Наиболее ранним среди трех комплексов является иконостас Благовещенского собора. Посему проблема формирования и развития высокого древнерусского иконостаса оказалась неразрывно связанной с историей возникновения, типологией и иконографией иконостаса этого придворного кремлевского храма.

Изучение иконостаса Благовещенского собора было начато И. Э. Грабарем в период реставрации икон в 1918–1919 гг.[679] Он датировал деисусный и праздничный ряды иконостаса 1405 г. и отнес их к творчеству тех мастеров, которые, согласно летописи, расписывали старый Благовещенский собор. Исходя из этого, как казалось, неопровержимого достоверного факта, И. Э. Грабарь сделал знаменательное умозрительное заключение, ставшее краеугольным камнем для всех последующих исследований: «Как раз в конце XIV – начале XV века понятие «подписать

церковь» означало не только расписать стены, но и написать иконы для иконостаса, ибо именно в это время иконостас приобретает все большее значение, становится декоративным центром храма, и его эволюция близится к завершению»[680].

И. Э. Грабарь, а вслед за ним В. Н. Лазарев, М. В. Алпатов и другие исследователи, полагая, что деисусный и праздничный ряды созданы одновременно, в 1405 г., считали их принадлежащими к одному и тому же иконостасному комплексу, который, по их мнению, явился классическим образцом для всех других высоких иконостасов[681].

В. Н. Лазарев, приняв точку зрения И. Э. Грабаря, не ставил вопроса о расположении иконостаса в реальном интерьере Благовещенского собора. Но совершенно очевидна мысль ученого, что этот монументальный памятник предназначался для большого храма, каким, как тогда думали, и был старый придворный храм Благовещения. Он писал: «Поскольку в великокняжеской Москве масштаб церквей увеличивался из года в год, постольку увеличивался и проем алтарных арок. А это неизбежно влекло за собой увеличение размера иконостаса, приобретавшего все большую монументальность и мало-помалу перенявшего на себя функцию росписи, – настолько он оказался насыщенным самыми разнообразными иконографическими темами. Так сложилась классическая форма русского иконостаса, в выработке которой Феофан принял самое деятельное участие. Можно без преувеличения сказать, что только Москва могла предложить Феофану в начале XV века решение столь монументальной задачи»[682].

В этом априорном теоретическом определении процесса возникновения иконостаса, которое восходит к идеям И. Э. Грабаря, не шло устаревшего, в частности, мнение о перенесении на иконостас функции росписи[683], и неточного (например, о разнообразии иконографических тем). Но главное его положение – о создании высокого многоярусного иконостаса для больших храмов – остается основополагающим и до сегодняшнего дня. По мнению В. Н. Лазарева, вклад Феофана Грека в историю иконостаса выразился в увеличении деисусного чина, благодаря чему «иконостас приобрел невиданную ранее монументальность,.. а входящие в его состав фигуры... приобрели совсем новую классическую выразительность»[684]. Следующий шаг в развитии иконостаса был сделан Андреем Рублевым в Успенском соборе во Владимире: он ввел полуфигурный пророческий ряд[685]. Так сформировался высокий русский иконостас, включающий в себя монументальный деисусный чин с фигу рами в полный рост, праздничный

ряд и полуфигуры пророков над ним. Высокий иконостас В. Н. Лазарев считал «чисто русским изобретением», возникшим первоначально в деревянных церквах, «где не было настенных росписей и где он их заменил»[686]. В Москве, благодаря совместным усилиям Феофана Грека и Андрея Рублева, иконостас приобрел внушительность композиции и стал «главной точкой приложения творческой энергии» древнерусских иконописцев[687].

М. В. Алпатов, отдавая дань своему времени, рассматривал высокий иконостас как «порождение эпического творчества народа в годы подъема его национально-освободительной борьбы»[688]. На рубеже XIV–XV вв. иконостас получил свою законченную форму; в создании которой главная роль принадлежала русским мастерам. В работе над иконостасом Благовещенского собора Феофан Грек сотрудничал с Андреем Рублевым и Прохором с Городца, благодаря которым (но никак не Феофану) возник замысел иконостаса и его совершенное осуществление[689]. Эта мысль повторена и в его статье «Феофан в Москве»: «Исходя из этого (т. е. расположения отдельных фигур в росписи церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде, 1378 г. – Л. Щ), можно думать, что при создании иконостаса Благовещенского собора в его оркестровке как чего-то целого Феофану вряд ли принадлежала решающая роль. В выполнении этой задачи заключался вклад русских мастеров»[690]. В монографии о творчестве Андрея Рублева исследователь подчеркивает роль младшего из трех предполагаемых авторов иконостаса Благовещенского собора – Андрея Рублева, и при этом смягчает категоричность утверждения о «неспособности» Феофана воплотить идею иконостаса. «Перед художниками стояла первостепенной важности трудная задача создать иконостасную композицию, проникнутую идеей «предстательства» святых перед троном всевышнего и образующую стройное целое, – пишет исследователь.

Подобное понимание иконостаса сложилось на Руси в итоге многолетних поисков. По складу своего дарования и по своему мировоззрению Феофан вряд ли сумел бы без сотрудничества с русскими мастерами выработать такой замысел и его осуществить... Рублев был участником не только выполнения, но и замысла величаво-торжественной и интимно-трогательной иконостастной композиции...»[691].

М. А. Итьин в 1960-е годы посвятил проблеме возникновения высокого иконостаса содержательную статью, в которой он, опираясь на работы дореволюционных исследователей, собрат множество сведений о русских алтарных преградах-иконостасах X1I-XIV вв. и сделат вывод, что

в конце XIII в. «в системе алтарных преград стали намечаться изменения, выразившиеся в первую очередь в увеличении масштаба деисусного чина, что должно было отразиться и на архитектурной части алтарных преград»[692]. Одним из первых он использовал вышерассмотренную статью JI. А. Успенского «Вопрос иконостаса», приняв его положение о влиянии идей исихазма на процесс формирования высокой преграды-иконостаса. Вместе с тем он считал, что многоярусный иконостас начал складываться задолго до конца XIV в. и процесс этот «носил повсеместный характер»[693].

В другой своей работе М. А. Ильин высказался еще более категорично: «Распространенное в литературе мнение, что создателями высокого и многоярусного иконостаса являются Феофан Грек и Андрей Рублев, должно быть оставлено. Сложение иконостаса – типично русского художественного явления – относится к более раннему времени и нуждается в специальных научных изысканиях»[694]. Вместе с тем он полагал, что на рубеже XIV–XV вв. иконостас находился «в стадии интенсивного формирования» и его завершение еще далеко не было закончено[695]. До конца первой четверти XV в. существовали два типа высокого иконостаса: расчлененный восточными предалтарными столбами и сомкнутый. Иконостас Благовещенского собора первоначально был расчленен столбами. В первой трети XV в., в один из кратко временных периодов пребывания на великокняжеском престоле звенигородского князя Юрия Дмитриевича, иконостас был реконструирован: Деисус дополнили двумя иконами мучеников – Димитрия Солунского и Георгия, соименного святого звенигородского князя, а также двумя иконами столпников Даниила и Симеона[696]. Рассматривая далее иконографию и .художественные особенности деисусного и праздничного рядов Благовещенского иконостаса М. А. Ильин пришел к выводу, который оказался в некотором противоречии с его вышеизложенной точкой зрения. Он писал: «...а priori можно предполагать, что Феофан не только возглавил « артель работавших с ним мастеров, но, как говорится, держал в своих руках дирижерскую палочку... Следовательно, художественный замысел иконостаса в целом должен считаться произведением Феофана Грека. Индивидуальность же манеры письма его помощников рисуется приглушенной, подчиненной общей идее»[697].

Первой самостоятельной работой Андрея Рублева он считал созданные имеете с иконописцем Даниилом фрески и иконостас Успенского собора во Владимире. Согласно его реконструкции, иконостас

Успенского собора также был расчленен столбами с росписями и закрывал собою пространство всех пяти нефов[698].

Основные идеи и теоретические суждения М. А. Ильина были восприняты Л. В. Бетиным и развиты им, с существенными дополнениями, в двух статьях конца 1970-х годов: «Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов» и «Исторические основы древнерусского высокого иконостаса»[699].

Особое мнение об иконостасе Благовещенского собора имеет В. Г. Брюсова[700]. Она верно замечает, что иконографическая программ центрального ядра иконостаса создавалась совместно иконописцами и богословами. Исполнителями же иконостаса Благовещенского собора она называет Андрея Рублева и Даниила Черного.

Концепции большинства статей об иконостасе Благовещенского собора имели в основном теоретический априорный характер; они не были подкреплены целенаправленными комплексными исследованиями архитектуры собора реальной истории иконостаса, иконографии и художественных особенностей его икон.

Новый этап в изучении этого памятника начался в 1970-е годы, когда благодаря архитектурно-археологическим исследованиям было выяснено, что монументальный деисусный чин не мог принадлежать маленькому бесстолпному храму, каким, как оказалось, был придворный великокняжеский собор, расписанный в 1405 г. тремя мастерами[701]. Л. В. Бетин. отказавшийся от своей первоначальной концепции, отнес сохранившийся в Благовещенском соборе деисусный и праздничный чины к предполагаемому иконостасу Архангельского собора Кремля, где в 1399 г. также работал Феофан Грек[702].

В 1980-е годы нами было установлено, что иконостас Благовещенского собора состоит из разновременных рядов, соединенных в один комплекс после пожара 1547 г.[703] Его деисусный чин является выдающимся творением греческого художника исполненным в последней четверти XIV столетия[704]. Иконы праздничного ряда мы определили как работу иконописцев ведущей московской мастерской начала XV в.[705]

Таким образом, иконостас Благовещенского собора не может более рассматриваться как единый комплекс и, соответственно, как первый высокий многоярусный иконостас. Поскольку деисусный чин и праздничный ряд были созданы в разное время, разными мастерами и первоначально, видимо, принадлежали двум разным храмам, вопрос о формировании высокого иконостаса на рубеже XIV-XV вв. оказывается менее ясным, чем представлялось предшествующим поколениям ученых.

На основании исследований последних лет можно предложить две рабочие гипотезы.

Гипотеза первая. Высокий трехьярусный иконостас, состоящий из полнофигурного деисусного чина со «Спасом в силах», праздничного ряда, включающего в свой состав Страстной цикл, и полуфигурного пророческого ряда, был создан в Москве при непосредственном участии Феофана Грека и. вероятно, митрополита Киприана. Возникновение этого нового типа иконостаса было связано с исихазмом, что впервые отметил Л. А. Успенский, а также, видимо, с особенностями богослужения по Иерусалимскому уставу (Л. В. Бетин), вводимому в Москве в конце XIV в. Впервые такие иконостасы появились в кремлевских соборах, где работал Феофан Грек с учениками, Андрей Рублев и их сотоварищи, и в больших храмах городов и монастырей московской ориентации. (От одного из таких иконостасов остался деисусный чин. привезенный в XVI в. в выгоревший Благовещенский собор. Праздничный и пророческий ряды этого иконостаса не сохранились.) В начадс XV в., благодаря творчеству Андрея Рублева и других мастеров, этот новый тип иконостаса подвергся некоторым композиционно-иконографическим изменениям в соответствии с архитектурой храмов. требованиями заказчиков и стилем времени.

Гипотеза вторая. Формирование высокого иконостаса в Москве XIV – начата XV в. имело два этапа. На первом этапе, как предполагал В. Н. Лазарев, иконостас состоял из деисусного и праздничного рядов. В начале XV в., в мастерской Андрея Рублева (возможно, впервые в иконостасе Успенского собора во Владимире) был создан полуфигурный пророческий ряд.

Для решения проблемы формирования и развития высокого древнерусского иконостаса XIV–XV вв. требуется выявление иконографических прототипов как иконостаса в целом, так и каждого его ряда в отдельности; тщательное комплексное исследование иконостаса Успенского собора во Владимире и Троицкого в Троице-Сергиевой лавре, созданных при непосредственном участии Андрея Рублева.

* * *

Новое обращение к проблеме высокого иконостаса в последние годы началось с деисусного чина Благовещенского собора. Внимание одних исследователей было направлено на его датировку и атрибуцию, других интересовала его иконография и особенно образ «Спас в силах», который в предшествующих работах еще не стал предметом специального изучения. Между тем именно этот образ определяет уникальность благовещенского

Деисуса и других восходящих к нему русских деисусных чинов XV в. И. А. Кочетков высказал убедительное предположение об участии митрополита Киприана в создании иконографической программы Деисуса со «Спасом в силах», воплощенной в деисусном чине Благовещенского собора Феофаном Греком[706].

Истоки иконографии благовещенского Деисуса, литургические источники и литерату рно-смысловые параллели образа «Спас в силах» рассмотрены нами в ряде статей[707]. Раскрытие этой темы является определяющим в решении вопроса о духовном смысле, возникновении и формировании высокого иконостаса со «Спасом в силах».

В древнейших алтарных росписях, сохранившихся в основном в пещерных церквах Каппадокии и грузинских храмах IX–XIII вв., встречаются изображения Христа-Судии во «славе», с предстоящими в молении Богоматерью, Иоанном Предтечей и архангелами в конхе апсиды; их ряд продолжают образы апостолов и святителей на стенах апсиды. Эти алтарные образы являются прямым прототипом Деисуса со «Спасом в силах» из Благовещенского собора, в иконографической программе которого так же, как и в древних алтарных декорациях. совмещены два сюжета, две темы – Деисус и Божественное величие, (прославление Христа), запечатленные в монументальных, крупномасштабных образах, напоминающих настенные изображения. В калпадокийских росписях можно найти и ближайшие прототипы изображению «Спас в силах», отличительной иконографической особенностью которого является соединение «славы» с образами четырех символов Евангелий.

Древние алтарные изображения ветхозаветной Теофании имели ярко выраженное литургико-эсхатологическое содержание. Алтарная композиция «Деисус-Видение», «Деисус-Слава». соединяющая в себе содержание ветхозаветной Теофании с новозаветным образом Христа-Искупителя и явлением в будущем веке судии Второго пришествия с предстоящим ему сонмом свидетелей его славы и ходатаев-молитвенников людского рода – живых и усопших, раскрывает смысл совершающегося в алтаре таинства Евхаристии образно и наглядно.

Для живописного воплощения на алтарной преграде-иконостасе таинства Евхаристии как средоточия литургии иконография древнего алтарного Деисуса-Видения оказалась наиболее адекватной изобразительной формулой. Деисус со «Спасом в силах» полностью соответствует толкованию Симеона Солунского, наглядно показывая, «союз любви и единство во Христе земных святых с небесными», непреложно свидетельствуя, «что Христос находится и на небесах со

Своими святыми, и с нами теперь, и что Он еще должен прийти»[708].

Возникновению своеобразной иконографии полнофигурного Деисуса со «Спасом в силах», вероятно, способствовало и еще одно обстоятельство, ранее не принимавшееся во внимание: молитвенное поминовение усопших на проско-мидии и литургии, получившее новое осмысление в эпоху эсхатологии «послед-них дней». По мнению А. И. Алексеева, «поминальная практика, утвердившись на Руси в X1V-XVвв., заложила подлинный фундамент христианской благотворительности. став основой храмостроительства, нищепитатепьства, выкупа пленных и всего того, что в сознании непредвзятого человека ассоциируется со словами «Святая Русь»[709] . Можно думать, что молитвенное поминовение усопших стало основой, точнее, одним из идейных истоков и духовным средоточием алтарной преграды русского храма – деисусного чина со «Спасом в силах». Смысл молитвенного поминовения усопших, прямо связанного с эсхатологическими чаяниями конца XIV в., выражается прежде всего в надежде на то, что молитва живых (духовных лиц и сродников), обращенная к небесным посредникам и святым ходатаям, «облегчит их (усопших) участь на Страшном Суде, когда Гэсподь Иисус Христос придет со славою судить живых и мертвых»[710].

По мнению исследователей, возникновение в конце XIV в. синодика-помянника следует связывать с деятельностью митрополита Киприана[711] . Для нашей темы не менее важно и то, что появлению «частных» еннодиков-помянников, возможно, предшествовал чин торжественного прославления православных императоров, патриархов, князей, святых, а также общие поминания всех павших за веру[712]. Чрезвычайно важным обстоятельством, по нашему мнению, прямо повлиявшим на создание деисусного чина со «Спасом в силах», является установление общего поминания усопших в Димитриевскую субботу, посвященную памяти воинов, павших на Куликовом поле; церковная традиция возводит его установление к 1380 г.[713]

В связи с этим необходимо вновь обратиться к вопросу о происхождении деисусного чина, в середине XVI в. оказавшегося в Благовещенском соборе Московского Кремля. Предложенная нами гипотеза об изначальной принадлеж-ности этого монументального памятника к Успенскому собору города Коломны[714] не получила опровержения; за последние годы не появилось и других сколько-нибудь обоснованных предположений.

Н Н. Воронин полагал, что поводом к закладке Успенского собора могло быть «торжество первой победы над монголами на реке Ноже (к

Kiev от Коломны) 11 августа 1378 г., незадолго до праздника Успения»[715]. Это «торжество первой победы» в 1379 г. (предполагаемым год закладки собора), несомненно, было именно молитвенным поминовением убиенных на поле брани. Мемориальное (поминальное) значение коломенского собора, заложенного, согласно летописи, великим московским князем Дмитрием Ивановичем, еще более усилилось после Куликовской битвы 1380 г.: в этом, вероятно, только еще начатом строительством соборе великий князь молился перед походом, а после окончания побоища здесь служили панихиды по убиенным. После смерти Дмитрия Ивановича, случившейся в 1390 г., заботу об Успенском соборе должны были взять на себя его старший сын Василин, ставший великим московским князем (Коломна перешла в его владение), и великая княгиня Евдокия, вдова Дмитрия Ивановича, также имевшая в Коломне свою долю.

В 1392 г. коломенский храм был расписан фресками. Инициатива украшения собора ровно через 10 лет после его создания князем Дмитрием Ивановичем (это подчеркивается в летописи), вероятно, принадлежала его ближайшим родственникам, владевшим Коломной, – старшему сыну и вдове. Летописи не донесли до нас имена мастеров, но ничто не противоречит (напротив, логически предполагает) участию в росписи собора Феофана Грека, работавшего в Московском Кремле в конце XIV – начале XV в. именно для тех же высокопоставленных заказчиков. Коломенский собор, многократно перестраивавшийся в течение последующих столетий, не сохранился, но осталась его главная святыня – икона Богоматери с «Успением» на обороте, в середине XVI в. перенесенная в Благовещенский собор Московского Кремля и получившая тогда наименование «Богоматерь Донская»[716]. Изучая икону, исследователи вновь и вновь возвращаются к наблюдению И. Э. Грабаря, первым отметившего поразительное сходство образа Богоматери на иконе из Коломны с ее образом на иконе из Деисуса Благовещенского собора[717]. Сопоставление этих памятников не позволяет отвергнуть мысль (напротив, укрепляют ее) об их принадлежности к творчеству одного и того же талантливого мастера, более того – к единому храмовому ансамблю.

Изображение Успения на обороте иконы указывает на создание этого двустороннего образа для Успенского собора, возможно, в качестве запрестольной выносной иконы. Однако произведение такого высокого художественного качества и столь глубокого духовного содержания, исполненное одним из талантливейших иконописцев своей эпохи, несомненно, создавалось как особый, исключительный заказ незаурядной

личности. Невольно вновь вспоминается великая княгиня Евдокия, после смерти супруга принявшая иноческий постриг, но еще задолго до этого основавшая в Московском Кремле женский Вознесенский монастырь, в 1393 г. построившая в Кремле на своем дворе церковь Рождества Богородицы, которую богато украсила иконами и в 1395 г. поручила расписать Феофану Греку и Симеону Черному. Не она ли явилась заказчицей и этой выдающейся иконы, вложенной в коломенский Успенский собор Дмитрия Ивановича для молитвенной памяти о нем, с надеждой на милосердное заступничество Божией Матери, не оставившей мира «живых н усопших» и после своею Успения, небесной предстательницы Бога Сына – Творца и Судии в день Страшного суда и всеобщего воскресения?

В изображении Успения много сугубо личного, живого, сердечного чувства. Краски на этой стороне иконы сумрачные, с яркими контрастными белильными бликами. Лики апостолов нахмуренные, плачущие, с выражением земной печали и горечи разлуки. Но величественная фигура Христа Спасителя в золотых одеждах «будущего века», его благостный лик и светлый бесплотнолегкий образ души Богородицы на руках Вседержителя вселяют надежду, дают успокоение, зримо свидетельствуя о небесном блаженстве и вечной райской жизни. В полном соответствии с этой заупокойно-поминальной программой иконы находится и изображение Богоматери в особом типе Умиления (а не строгой торжественной Одигитрии) на лицевой стороне иконы. Редкая иконографическая особенность – ткань, зажатая в левой руке Богоматери, являющаяся в первообразе, вероятно, спускающимся подолом хитона Младенца Христа, напоминает плат, которым, согласно позднейшей интерпретации, Богоматерь слезы плачущих осушает, чтобы никто не ушел от нее неутешенным. Возможно, подобное восприятие этой детали[718] восходит к самому иконописцу или заказчику иконы.

Этот Богородичный образ был особо чтимой иконой коломенского храма о чем свидетельствует его ранняя копия из ризницы Троице-Сергиевой лавры[719]. Перед ним молились великие князья, отправляясь в военные походы и испрашивая небесного покровительства Богоматери и своих усопших прародителей. Не случайно в лицевую сторону иконы были вставлены святые мощи.

Столь же уникальным произведением с подчеркнуто выявленной идее заступничества святых за усопших в день Второго пришествия и Страшного суда является и деисусный чин Благовещенского собора, что неоднократно отм чалось в исследованиях последних лет. Рассматривая

проблему возникновения в конце XIV в. этого, по сути, нового типа Деисуса, необходимо принимать внимание и две иконы мучеников Димитрия Солунского и Георгия, созданные другим художником (художниками), но тем не менее составляющие с основными иконами Деисуса единый комплекс. Образы этих святых, представленных в молитвенных позах, выделены богатым золотым орнаментом одежд (почти полностью утрачен) и более высокой линией позёма. Если деисусный чин был создан для Успенского собора Коломны в память великого князя Дмитрия Ивановича и его православных воинов, павших на Куликовом поле, и тем самым связан с днем общего поминания усопших в Димитриевскую субботу, то образ Димитрия Солунского (и парный ему образ другого святого воина – Георгия) оказывается совершенно необходимым для его состава. Можно предположить, что этот Деисус и, несомненно, близкая ему по стилю и духовному содержанию «Богоматерь Умиление» («Донская») с «Успением» на обороте были заказана великой княгиней Евдокией Феофану Греку либо в 1390 г. (10-летие Куликовской битвы), либо в период украшения собора фресками в 1392 г. Вероятно, этот же период было установлено и всеобщее поминание усопших в Димитриевскую субботу, которое впоследствии связали непосредственно с 1380 г.

Итак, детальное рассмотрение иконографических особенностей деисусного чина Благовещенского собора позволяет сделать вывод о его создании в последней четверти XIV столетия на основе творческой переработки традиционных тем, типов и форм как современного палеологовского, так и более раннего византийского искусства. Его отличительные особенности – тип Деисус-Видение, Деисус-Слава, богословски осмысленный состав чина, в котором святые расположены в соответствии с порядком их поминания в молитвах литургии и на проскомидии, образы святителей – творцов Божественной службы Иоанна Златоуста и Василия Великого стали определяющими чертами всех последующих русских Деисусов со «Спасом в силах».

Среди сохранившихся деисусных чинов XIV в. он не имеет аналогий. Можно думать, что это высокохудожественное, во многом уникальное произведение является первообразцом: первым памятником нового – иконостасного – типа монументального полнофигурного Деисуса со «Спасом в силах», созданного в искусстве великокняжеской Москвы странствующим греческим художником. творчество которого впитало в себя традиции как столичного, так и периферийного искусства византийского мира; вероятно, ему были знакомы и произведения с

образом Maiestas Domini христианского Запада. Очевидно, что автором благовещенского Деисуса был духовно и художественно одаренный, богословски образованный художник-философ, воплотивший в своем творчестве духовные идеи и идеалы исихазма, работавший по санкционированным митрополитом заказам высокопоставленных лиц.

Идейное содержание, иконография и художественный строй образов, а также возможные исторические обстоятельства возникновения этого памятника заставляют обращаться мыслью к Феофану Греку. Вероятно, он и был его создателем.

Евсеева Л. М. Эсхатология 7000 года и возникновение высокого иконостаса

Выявление замысла и основной идеи высокого иконостаса, возникшего на Руси в конце XIV – начале XV в., уже более 100 лет является одним из трудноразрешимых вопросов отечественной и зарубежной науки[720]. На сегодняшний день его решение не является однозначным, хотя накоплен большой научный материал как в изучении самого высокого иконостаса, так и по другим, более общим темам византийской и древнерусской культуры, который позволяет увидеть в новом ракурсе эту проблему.

В основном можно считать установленной типологию и тенденцию развития русского высокого иконостаса. По мнению современных исследователей, высокий иконостас был создан в 90-е годы XIV в. или в начале XV в. предположительно выдающимся византийским мастером Феофаном Греком, выходцем из Константинополя[721]. Это важное для русской церковной жизни деяние могло быть осуществлено только при участии митрополита Киприана (1390–1406 гг.)[722], известного как реформатор обрядовой стороны русской Церкви[723]. О первоначальном составе иконостаса имеется несколько гипотез[724]. Бесспорно, он включал ростовой Деисус с изображениями Богоматери. Иоанна Предтечи, верховных архангелов. апостолов, святителей и икону «Спас в силах» в центре. Именно такой Деисус входит в настоящее время в состав иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля[725]. Возможно. Деисус дополняли иконы мучеников, а иконостас в целом – праздничные и пророческие рады[726]. Подобный состав комплекса. пройдя определенную редакцию русского художника, предположительно Андрея Рублева, был принят в целом за образец при оформлении высоких иконостасов в русских храмах XV-XVII вв.[727] Во второй половине XVI в. иконостас был дополнен праотсческим чином[728] (ил. 1).

Основополагающим для исследований на тему замысла высокого иконостаса следует признать раскрытие смысла и иконографических источников иконы «Спас в силах», являющейся, по сути, центром всей композиции иконостаса. Первые исследователи связали особенности этой иконографии с теофанннческнмн видениями пророков Иезекииля и Исаии, признавая в качестве ее иконографического источника западные образцы, в том числе выходные миниатюры латинских рукописей Евангелия[729].

Трудами Г. Галавариса [730] и Р. Нельсона [731] посвященными

иллюстрациям предисловий в византийских рукописных Евангелиях XI-XV вв.. установлена постоянная их тема в виде композиции, где Христос представлен восседающим на радуге или троне, в окружении серафимов и евангелистов или их символов, а также сложных форм «славы», состоящей из круга или ромба или сочетающей обе эти формы. Были раскрыты прочные связи этой композиции с Литургией. Эту связь безусловно уточняют надписи в миниатюрах, рядом с изображением ангела и божественных животных, глаголов «ΛΕΓΟΝΤΑ, ΑΔΟΝΤΑ, ΚΕΚΡΑΡΟΝΤΑ, ΒΟΩΝΤΑ» («говорят, поют, кричат, вопиют»), как и соединительного слова «ΚΑΙ», являющихся цитатой литургического текста. Евхаристической молитвы и Херувимской песни, где указаны ангельские чины, славящие Господа на троне. Таким образом, сама композиция «Христос во славе» может быть понята как литургическая телефония, которая во многом исходит из пророческих видений[732]. Подобные композиции, по мнению Г. Галавариса. вводят читателя в таинство Воплощения и двух природ Христа и одновременно дают образ его Второго пришествия. Эта иконография восходит, как считает исследователь, к византийским апсидальным росписям V-XI вв.. образцы которых сохранились в Греции, Египте и древней Каппадокии (Турция). также содержащим надписи- шпаты из текста Херувимской песни[733].

Икона «Спас в силах» включает те же основные изобразительные элементы, что и византийская иконография «Христос во славе» апсидальных росписей[734] и миниатюр евангельских предисловий, в иконе усложняются лишь форма «славы», которая здесь состоит из внутреннего красного ромба и синего овала с монохромными изображениями небесных сил. а также внешнего красного ромба. имеющего по углам изображения символов евангелистов. Исследователь лиитургических текстов К. Фельми прямо называет икону «Спас в силах» эсхатологическкнм образом и ставит ее в прямую связь с толкованием на Литургию византийского автора VII в. Максима Исповедника, в котором особенно ярко выражено эсхатологическое понимание последней[735]. «Для Максима Исповедника,– считает Фельми. – чтение св. Евангелия (т. е. литургическое чтение) уже символизирует конец мира, а отпущение оглашенных указывает на разделение люден на Страшном Суде, который сейчас совершается. Великий вход для него... почало и прелюдия новому обучению, Которое совершается на небесах...» Лобзание мира является «прообразом и предначертанием грядущего единомыслия... которое осуществится во время будущих неизреченных благ»... песнь «Свят, свят. свят» указывает на «наше единение и равночестпость с бесплотными силами, которое

будет явлено в будущем». И возглас «Един свят. Един Господь» знаменует в конце концов «связь и соединение с единством Божественной простоты». которое когда-то совершатся сверх всякого разума и понимания[736].

Комментарий Максима Исповедника широко распространился в России с XI в., как и другие толкования такого рода, в частности Григория Богослова и отрывки из комментария Германа Константинопольского[737]. Подобное эсхатологическое понимание Литургии осталось здесь действенным, как свидетельствует К. Фельми. до конца XVII в. [738] Тем более, что это традиционное истолкование достаточно соответствовало заключительному этапу трансформации византийской Литургии, связанному с именем константинопольского патриарха Филофея и, в России, митрополита Киприана. Созданное Филофеем литургическое чинопоследование (Diataxis) выразилось в адаптации Иерусалимского устава на основе мистического опыта исихастов [739], хорошо знакомого русскому обществу в конце XIV – начале XV в. Этот этап развития литургии назван Р. Тафтом « неоосавваитским синтезом»[740] |.

Однако для Византии этого времени, по мнению К. Фельми, истолкование Литургии Максима Исповедника и других, по мысли близких ему, авторов является уже архаическим, наибольший интерес вызывает текст на эту тему автора XIV в. Николая Кавасилы. чье историческое понимание Литургии созвучно распространившемуся в Константинополе в XIII–XIV вв. Иерусалимскому уставу, несущему в себе историческое восприятие священного таинства. Космический и эсхатологический аспекты Литургии у Кавасилы. как считает Фельми. отходят на задний план, по сути дела стушевываются[741].

Как известно, в русской церковной жизни смена церковных уставов совпадает со временем создания высокого иконостаса, что вызвало у ряда ученых предположение, что именно этот важный акт церковной жизни был причиной изменения иконографии и формы предалтарной преграды в русских храмах[742], но при этом не учитывалось, что комментарии Николая Кавасилы. раскрывающие смысл этого нового устава, что и могло, в первую очередь, принести новые идеи в оформление алтарной части храма, не вызвали интереса на Руси, не были переведены и не стали действенным фактором русского литургического сознания.

Можно сделать, таким образом, противоположный вывод: задержавшееся в России эсхатологическое истолкование Литургии, связанное в основном со старым Студитским уставом, стало основой для оформления иконографии «Спаса в силах», как и. по-видимому, всего высокого иконостаса. Причиной столь постоянной приверженности на

Руси тексту Максима Исповедник; во многом явились, по нашему мнению, те эсхатологические настроения, которые в связи с предстоявшим в 7000 (1492) г. наступлением конца мира уже с XIV в. определяли мировоззрение русских людей.

По мнению В. Плугина, в новгородских и московских летописях эти -.эсхатологические настроения сказались уже в 40-годы XIV в. и особо акцентировались в последней четверти XIV и начале XV в.[743] Начиная с 90-х годов XIV в. в посланиях русских митрополитов, сначала Киприана. затем Фотия, тема конца мира становится основной. Исследователи литературной деятельности митрополита Киприана датируют текст митрополичьего послания Киприана игумену Афанасию, где впервые последовательно развернута тема близкого конца, временем около 1392 г.. и считают, что Киприан первым воспользовался этим аргументом в целях назидания[744]. «И лета, и времена кончаются, и страшный суд готовится...». – пишет митрополит. – «Горе нам, яка оставихом путь правый!., сего ради бес... всякая пакости наводит на иноческий чин: ныне есть и летам скончание приходит, и конец веку сему, бес же вепми рыскает, хотя всех проглотити, по небрежению и лености нашей»[745]. «В произведениях митрополита Фотия, – по мнению исследователя посланий этого митрополита, – мысль о близости кончины мира сделалась самою излюбленною темою его церковного ораторства и потом стала общим достоянием пастырей и простых верующих, всюду поселяя уныние, доходящее до полного отчаяния»[746]. Тема ожидания конца мира, как считает В. Сахаров, исследовавший памятники древнерусской письменности, «обратилась в XIV–XVвв. в главный вопрос времени»[747]. Как известно, в 1408 г. при составлении пасхалии новый Великий круг был расписан только на 84 г., т. е. до 7000 г.. и в конце этой неполной пасхалии было записано: «Зде страх, зде скорбь, аки в Распятии Христове сей круг бысть, сие лето и на конце являся, в нем же чаем и всемирное Твое пришествие[748].

Ожидание близкого конца мира не было в это время только особенностью мировоззрения русской паствы. Достаточно сказать, что оба проявившие себя в разработке темы близкого Страшного суда митрополита, были выходцами из константинопольской патриархии. Митрополит Киприан был тесно связан с патриархом Филофеем Коккином, именно он и вводит в России новый для нее Иерусалимский устав, окончательную редакцию которому придал патриарх Филофей[749]. Тема послания митрополита с напоминанием о Страшном суде скорее всего имела константинопольский источник. Подобные послания

приходили на Русь и от самого константинопольского патриарха, правда, они были не словесными, а «высказаны» под видом икон эсхатологического содержания: «Христос в бслоризцех» и «Страшный суд», – которые в 1398/99 гг. были присланы патриархом в ответ на дары князьям московскому[750] и тверскому[751].

Эсхатологические настроения в Византии XIV в. выразились, судя по текстам патриарха Филофея и других исихастских авторов, в визионерских описаниях Будущего праведного века, которой последует за Страшным судом. Развернутую картину дает Филофей в своих известных трех речах с истолкованием притчи «Премудрость созда себе дом...», связывая «будущие блага» с добродетелью настоящей жизни[752]. Захватывающие своей страстностью визионерские образы Будущего века присутствуют у такого авторитетного автора-исихаста, как Григорий Сннаит. в его « Трактате об умной молитве, написанной для ученика Луки».[753]

По мнению Г. Милле, эсхатологические настроения в связи с предстоявшим в 7000 (1492) г. наступлением конца мира укоренились в византийском обществе к середине XIV в.[754] Они оказали большое влияние на византийское искусство XIV–XV вв., которое, как считает исследователь, отвечает на них, прежде всего, созданием грандиозных композиций Страшного суда, объемлющих все западное пространство храма. Примерами таких композиций Милле называет фрески Грачаниц 1321 г. и Дечан 40-х годов XIV в. В данных ансамблях в решении темы Страшного суда появляются принципиально новые акценты по сравнению с более ранними памятниками: сокращаются изображения адовых мучений. тема праведников становится основной. Второе пришествие Христа представлено в нескольких сценах. Главная идея передается через текст раскрытого Евангелия в руках Христа: «Приидите, благословеннии Отца Моего, наследуйте Царство, уготованное вам от создания мира» (Мф. 25:34). Миллс называем «Страшный суд» в обоих ансамблях «картиной торжества Добра» и считает,что через нес создается образ Будущего века[755]. В Грачанице Христос в «Страшном суде» изображен внутри концентрических синих кругов со звездами, окруженных символами евангелистов. Изображение Второго пришествия в Дечанах представляет Христа на троне, по сторонам которого в деисусной позе Богоматерь и Иоанн Предтеча в окружении сонма ангелов; изображение Престола Уготованного, расположенного ниже, вписано в два наложенных друг на друга ромба. По мнению Милле, эти изображения Христа имеют основанием теофаническое видение пророка Иезекииля, их иконография

следует древнейшим апсидальным росписям Салоник и каппадокийских храмов[756]. Но,как мы можем теперь уточнить, опираясь на выводы К. Фельми. этот источник, вероятней всего, связан с образом литургической теофании. а непосредственным оригиналом могли служить выходные миниатюры евангельских кодексов с изображением Христа во «славе». В изображении Страшного суда в стенописи монастыря Богоматери Левишка в Призрене раннего XIV в. можно видеть фигуру Христа Второго пришествия, вписанную в овал, ромб и другой, внешний овал с изображением небесных сил[757], как бы повторяющую иконографические особенности «Спаса во славе» выходных миниатюр.

Примеры подобного общего решения темы Страшного суда в византийских храмах можно расширить – в церкви Одигитрии в Мистрс во фреске второй половины XIV в. северо-западного придела вдохновенный и масштабный образ Спасителя является основной доминантой сложной композиции со многими группами шествующих в Рай праведников[758].

Одновременно в Византии, согласно работам С. Радойчича[759] и Л. Марковича[760], намечается изменение всей системы храмовой росписи, которая в целом теперь представляет идею Будущего века как вечное богообщение праведников с Христом-Премудростью. Иконографическая тема развертывается, основываясь на видениях монаха X в. Василия Нового и образах песнопений на Великий четверг (ирмос девятой песни Космы Маюмского и трипеснец Андрея Критского). В росписях второй половины XIV в. в соборах Трескавца и Маркова монастыря представлены развитые композиции, объемлющие стены и алтарь храма, где Христос изображен в трех связанных между собой программных сценах: как Царь среди святых-придворных. представленных в моленных позах: как Иерей в небесной Литургии и под символическим видом Логоса на пирс праведников Отражение этой новой системы росписи можно видеть в ряде провинциальных памятников этого времени, как. например, росписи 1374–1386 гг. в церкви Св. Афанасия ту Мусаки в Кастории[761] (ил. 2. 3).

В системе храмовой росписи идея Будущего века могла передаваться, как во фресках последней четверти XIV в. в Убиси (Грузия)[762], и более лаконично, через соотношение образов Христа, раскрывающих тему новозаветной Троицы и Второго пришествия. В центре свода убисского храма представлена полуфнгура Христа в ореоле из голубого ромба и красного овала с символами евангелистов[763] – т. е.. по сути. «Христа во славе» его Второго пришествия. Изображение как бы заменяет собой Пантократора отсутствующего здесь купола. В восточной части свода в ромбовидной голубой славе изображен Ветхий Деньми в окружении

серафимов, на западе в круге – Святой Дух под видом голубя среди ангелов (как часть композиции «Богоявление»), Все три композиции свода передают идею новозаветной Троицы.

Композиции свода корреспондируют с системой образов Христа в апсиде; «Св. Ликом» в конхе и расположенными ниже по стене апсиды, изображениями Христа на троне в Деисусе. в центре стола в «Тайной вечери», у престола в «Евхаристии»[764]. Систему образов Христа в апсиде можно понять как обозначение. согласно визионерским откровениям, вечно длящихся актов богообщения в Будущем веке: созерцание Логоса поклонение Небесному царю и литургическое приобщение Христу в Небесном Иерусалиме.

Таким образом, в Убиси откровения Будущего века и образ предвечной Троицы сведены в единую иконографическую программу, близкую по своей идее росписям в соборах монастырей Трескавац и Марков. Как уже отметила в общих чертах Л. Мавродинова, фрески Убиси по своей иконографии и стилю имеют своим источником солуно-македонское монументальное искусство[765].

К новым композициям на ту же тему Будущего века относится широко распространенная в палеологовских росписях алтаря и купола «Небесная Литургия», представляющяя в конкретных формах обряд Великого входа служение Христа- иерея и ангелов-клириков. К этому типу мы отнесли и парные изображения: «Служение Христа в скинии» и «Премудрость созда себе дом...» – во фресках вимы третьей четверти XIV в. монастырского собора Зарзмы (Грузия)[766]. Фрески Зарзмы обязаны своей программой Афону, по иконографии и стилю они близки афоно-македонской живописи XIV в. В основе необычных композиций Зарзмы лежат указанные выше визионерские тесты патриарха Филофея (текст о Премудрости) и Григория Синаита (о будущем служении Христа в Небесной скинии)[767].

Под влиянием этой волны эсхатологических идей в палеологовском искусстве оформляется, как считает Г. Милле, новая емкая иконография, передающая торжество праведных в Будущем веке. Образцом этой новой иконографии исследователь называет композицию на так называемой далматике Карла Великого в Ватиканском музее, которую ученый датирует первой половиной XV в Современные исследователи определяют это торжественное, шитое серебром и золотом, одеяние как патриарший саккос константинопольской работы середины XIV в., привезенный в Рим после падения Константинополя в 1453 г.[768] На лицевой стороне ватиканского саккоса представлена «Слава Христа Второго пришествия»

(Милле называет композицию «Призвание праведных»), Христос изображен здесь в белых ризах в окружении праведников, также одетых в белое, на фоне круга с райскими деревами. Книга в руках Христа раскрыта на тексте Евангелия от Матфея (Мф. 25:34), как и в сцене Страшного суда во фресках Грачаниц и Дечан, что доказывает, по мнению Милле, родство самих иконографических тем[769]. По сути, на саккосе создан емкий образ Будущего века и скорее всею источником символической сцены являлась композиция монументальной росписи. По мнению Э. Пильц. иконографическая программа и сам порядок размещения сцен на ватиканском саккосе, как и на двух подобных иерейских одеяниях митрополита Фотия в собрании музея «Московский Кремль» – середины XIV в. и 1414–1517 гг.. – соответствуют палеологовскому живописному убранству церквей Константинополя[770].

Вариантом этой новой иконографии, а. может быть, ее точным повторением. являлась присланная в Москву в 1398 г. икона «Христос в белоризцах», которую летописец описывает следующим образом: «Спас, и ангели, и апостили, и праведницы, а есu в белых ризах».

Таким образом, можно признать новую систему росписи в Трескавце. Марковом монастыре и Убиси. развитые композиции Страшного суда в Грача- нице. Дечанах и Мистре. «Небесну ю Литургию» во многих палеологовских храмах. как и восходящую к монументальному искусству композицию с Христом- белоризцем на исполненных в Константинополе в кругу патриарших мастерских ватиканском саккосе и иконе, присланной в дар московскому' князю, явлениями одного порядка и сходных замыслов, связанных с ожиданием близкого конца мира. Образ совершенного состояния мира в Будущем веке. Небесного Иерусалима будет для этих произведений определяющим.

Если же обратиться к русскому искусству конца XIV – XV в., времени митрополита Киприана или более позднему, то выявим присутствие в его произведениях той же визионерской идеи. Исследователи творчества Андрея Рублева неоднократно указывали на особую трактовку художником композиции Страшного суда в росписях 1408 г. Успенского собора Владимира как на торжество добра,[771] что несомненно связано с идеей Будущего века и этим сходно с композициями на эту тему в Грачанице и Дечанах. К XV в., что отмстил В. А. Плугин. относится распространение икон с изображением Страшного суда[772]. Икона на этот сюжет в Успенском соборе Московского Кремля, датируемая Е. Я. Осташенко концом XIV в.[773], близка по замыслу и идейной направленности фреске Андрея Рублева во владимирском Успенском

соборе.

К этому же кругу памятников эсхатологического содержания можно отнести «Троицу Ветхозаветную», написанную Андреем Рублевым в первой четверти XV в. В.[774] «похвалу» Сергию Радонежскому для иконостаса у его гроба. Живопись иконы выражает идею бесконечной божественной любви[775], которая и будет торжествовать в новом преображенном мире. Эсхатологическая тема была явно актуальной в той духовной среде, которую взрастил троицкий игумен, о чем свидетельствует текст Жития Сергия Радонежского, составленный Епифанием Премудрым, где автор благодарит Бога, «еже дарова намъ такова старца свята, глаголю же господина преподобного Сергиа, я земли нашей *Роvсmeu*, и в стране пашей полунощней, в дни наша, в последняя времена и лета» (выделено мною Л.Е.)[776].

Эсхатологическую тему в русском искусстве продолжают с конца XV в. иконы на тему песнопения «О тебе радуется...», представляющие образ Небесного Иерусалима[777]. Центром данной композиции является младенец Христос, восседающий на коленях матери, когорая представлена как царица, на троне. Сцена также содержит, как и композиция с Христом в белых ризах на Ватиканском саккосе, изображения праведников всех ликов святости. Обе иконографические схемы включают в себя круг как символический образ рая. Форма круга является и композиционной основой рублевской Троицы, передавая тот же символический смысл.

Однако началом развития темы Будущего века в русском искусстве следует признать творчество Феофана Грека. Как считает Г. И. Вздорнов, роспись 1378 г. в куполе церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде, надпись с текстом 101-го Псалма и выбор окружающих Христа праведников содержит намек на Второе пришествие Спасителя. Между росписью купола и иконой «Спас в силах» Благовещенского собора много общего в иконографии и идейном содержании[778]. Преобразующее начало света, которое определяет изображения всех святых во фресках Феофана в этом храме, допустимо считать образом скорого преображения всего человечества. Тема конца мира бесспорно была главной и в уникальном Апокалипсисе, написанном Феофаном в 1405 г. в Благовещенском соборе Московского Кремля и не имеющем аналогов в византийских произведениях[779]. В плане жизни эсхатологической идеи в русском обществе XV-XVI вв характерно, что «Апокалипсис» Феофана был повторен русскими художниками и в уникальной масштабной иконе на этот сюжет конца XV в. в Успенском соборе Московского Кремля[780], и в росписи 1547–1551 гг. восходящей к фрескам 1508 г.. на галерее

кремлевского Благовещенского собора[781].

Именно к этим тенденциям и идеям относится, по нашему мнению, замысел иконы «Спас в силах», имеющий в качестве основания тексты Литургии и ее традиционного истолкования, в которые в условиях истового ожидания скорого конца света современники должны было внимательно вчитываться. Торжество Христа, образ которого дает текст литургии, стал ведущим для воплощения идеи Будущего века, как собственно, и во фресках Грачаниц и Дечан.

Иконографическим источником для изображения «Спаса в силах», вероятней всего, послужила византийская миниатюра рукописного Евангелия с изображением Спаса на троне в окружении символов евангелистов и сложной формы «славы». Некоторые из этих иллюстраций, относящиеся в концу XIV в., как показывает Гапаварис. содержат не только круглую славу, но и вписанный в нес ромб (Vat., gr. 1210. fol. 324г)[782]. Круги и ромбы как формы, выражающие мистическую природу литургической теофании. присутствуют в разных вариантах во фресках Страшного суда в Грачанице и Дечанах, как и в других композициях на тему Христа Второго пришествия (например, фреска Убиси). Вполне вероятно, что в аранжировке символических форм проявлялось в этих случаях самостоятельное творчество художника, что справедливо и для автора московской кремлевской иконы.

Состав Деисуса высокого иконостаса включающий несколько чинов святых – апостолов, святителей, мучеников. – стал представлять полный сонм святых. как и в композиции «Христос во славе при Втором пришествии» на ватиканском саккосе и в Деисусах с Христом-Царем на троне во фресках Трескавца и Маркова монастыря. Постепенно в состав Деисуса высокого иконостаса вошли и преподобные, в том числе святые русской церкви. В этой полноте чинов святости, предстоящих Христу, выражена одна из основных особенностей темы как торжества всех праведников в Будущем веке. Она имеет свои соответствия в текстах и действиях Литургии и четко выражена у се комментаторов. В Проскомидии «вынимаются из третьей просфоры девять частиц о Святых Пророках, Апостолах, Иерархах, Мучениках и Мученицах, преподобных Отцах и Матерях и всех праведных»[783]. Частицы «полагаются по левой стороне Святого хлеба девятичисленно, в три ряда, по образу девяти чинов Иерархии небесной»[784]. По мнению исследователя Литургии И. Дмитревского, это обозначает. что «соборы Святых (т. с все лики святых – Л. Е.) перед Агнчим престолом сопричислены к ликам ангельских сил и составляют с ними одну торжествующую на небесах Церковь (Откр. 4. 5.

19)»[785]. Дионисий Ареопагит комментирует это проскомидийное действие следующим образом: «По возложении на Божественный Жертвенник наклоняемых Даров, через них Христос знаменуется и в приобщении подается, предстоит же ему непосредственно сословие Святых, означающее их неразлучное с ним сочетание премирного и священного единства» (О церковной иерархии. Гл. 3. 9).

Таким образом, развернутый по своему составу Деисус высокого иконостаса. представляющий все лики святых, так же соответствует литургическому образу Будущего века, как и пророческий чин. известный в московских иконостасах первой трети XV в.

Состав всех чинов иконостаса соответствуют и другому тексту Литургии – евхаристической молитве «о всех, соединенных воедино таинством Тела и Крови»[786], где вспоминаются лики всех святых как Ветхого, так и Нового Завета: праотцы, отцы, патриархи, пророки, апостолы, проповедники, мученики, исповедники, учителя (т. е. святители, как уточняют толкования на Литургию), и «всякий дух. в вере скончавшийся»[787]. Данная литургическая молитва может объяснить появление во второй половине XVI в. праотеческого чина иконостаса.

Иконографическим источником Деисуса. центром которого является литургический образ Христа «во славе», могли послужить композиции украшенных лицевым шитьем алтарных покровов, по своему назначению наиболее тесно связанные с Литургией. На московском алтарном покрове конца XIV в в Новгородском музее Христу на троне в окружении серафима, херувима и евангелистов (т. е. Христу «во славе») предстоят Богоматерь. Иоанн Предтеча и ангелы, изображенные в полный рост[788]. Образцом для индитии скорее всего послужил греческий памятник, о чем говорят византийские типы ликов изображенных персонажей, пышные прически их ярких золотисто-красноватых волос и русифицированные греческие надписи.

Уникальную по своей иконографии шитую пелену, датированную по вкладной надписи 1389 г.[789] относит к алтарным покровам или. точнее, их части, родственной по своей форме и функциям западным антепендиумам (т. с. пелена закрывала только лицевую часть алтаря). А. М. Лидов[790]. Центром Деисуса на пелене, включающего изображения русских митрополитов, является Нерукотворный образ, сопровождаемый изображениями серафимов и херувимов. На кайме пелены даны изображения 20 ангелов, а по се углам в кругах представлены евангелисты. Композицию в целом можно понять как образ Христа во «славе», где С в. Лик является возможным емким обозначением всех мыслимых форм

богообщения в Будущем веке. Определенные соответствия пелены с системой образов Христа во фресках Убиен несомненны. Византийский источник этого московского памятника ясно просматривается в типологии Св. Лика с его резко сдвинутым в строну взглядом и асимметричным расположением прядей волос. Наишболее близкую аналогию ему находим именно в убисской фреске.

Сопоставление иконографических особенностей двух московских алтарных покровов, как и их предполагаемых византийских прообразов, также показывает. что образ Христа во «славе» в его литургическом, а значит и эсхатологическом значении, был распространен в искусстве XIV в., т. е. создание Деисуса нового типа, имеющего в центре «Спаса в силах», было частью общего художественного процесса, состоящего в поиске наиболее выразительной иконографии, отвечающей духовным запросам времени.

Во всех рассмотренных византийских и русских памятниках с изображением Деисуса. имеющих в центре «Христа-царя». «Христа во славе» или «Св. Лик», фигуры предстоящих представлены в рост. Полнофигурный хор святых окружает Христа на ватиканском саккосе. Это связано как с изображением в части данных композиций Христа в полный рост (сидящим на троне или радуге), так и с самой тожественностью темы. Те же причины определили композицию полнофигурного деисусного чина высокого иконостаса. Особенность данного типа Деисуса идет в разрез с распространенным в палеологовское время полуфшурным Деисусом,крупные изображения которого давали возможность как бы приблизить изображения Христа и предстоящих к находящимся в храме, передать психологические и эмоциональные нюансы в ликах на иконах. Полуфигурный Деисус нес иную художественную идею, чем полнофигурный.

В поисках новой многорядовой композиции иконостаса с полнофигурным Деисусом и изображением Христа на троне в его центре нельзя исключить привлечение его исполнителями в качестве образца схемы средневизантийского многоярусного темплона. Подобный деревянный резной темплон с живописными вставками середины XII в. сохранился в церкви Санта Мария ин Валле Поркланета в Рошиоло близ Аквилы (ил. 4)[791]. Темплон поддерживают четыре колонны. Его верхний ряд составляет девятичастная, по числу ангельских чинов, исчисленных Дионисием Ареопагитом. аркада с иконами ангелов и резными херувимами по сторонам. Ряд был увенчан люнетой с изображением Етимасии. над которой возвышался крест. Ниже в арках расположен

Деисус: 28 живописных икон святых, в том числе отцов церкви, представленных в полный рост. В центре их ряда три более крупных по размеру образа с полуциркульном обрамлением – «Христос на троне» и фланкирующие, с изображением Богоматери. Иоанна Предтечи и двух ангелов. Над аркадой со святыми на карнизе среди резного орнамента – 12 резных золоченых бюстов апостолов В основании всей композиции. на несущей доске темплона. располагались 11 круглых икон с праздниками. Их число соответствует западной традиции, так что один из них находился в центре, для полной симметрии остальных. Состав рядов темплона в Рошиоло. их арочная конструкция, связанная с представлением об идеальном граде и с иллюстрациями Апокалипсиса[792], резной золоченый растительный орнамент, заполняющий его поверхность между рядами арок, напоминающий об украшении храма Соломона резными изображениями «пальмовых дарен и распускающихся цветов» (3Цар. 6:29), как и изображения двух резных золоченых херувимов в верхней части темплона. также соответствующие библейскому описанию Иерусалимского храма[793], не оставляет сомнений в символическом осмыслении композиции темплона как Небесного Иерусалима. Многоярусная композиция темплона соответствует также представлениям о небесной иерархии в строгом согласовании с учением Дионисия Ареопагита.

Темплон в Рошиоло повторяет известный по описанию Льва Остийского бронзовый темплон с резными деревянными и исполненными в цвете (colon) фигурами в базилике монастыря Монтекассино, изготовленный в Константинополе около 1071 г. и привезенный в монастырь посланцами аббата Дезидерия в готовом виде[794]. Цветные изображения темплона могли быть эмалями. Близкий тип имел собранный из эмалей темплон середины XII в. в соборном храме константинопольского монастыря Пантократора. семь пластин которого от двух самостоятельных рядов, праздничного и ангельского, были смонтированы на знаменитой Пала д’Оро в венецианском соборе Сан Марко при ремонте последней в 1209 г.[795]

Многоярусная композиция средневизантийских темплонов прямо отвечает структуре высокого иконостаса, созданного на Руси. Сходны состав основных чинов (Деисуса со многими ликами святых и праздников) и композиция, представляющая Спасителя, святых и ангелов в полный рост. Характерно, что в русских иконостасах XVI-XVII вв. известны ряды резных или литых херувимов над верхним чином[796] (ил. 1). сходные с Рошиоло. Возможно, подобное завершение имели и первые высокие

иконостасы. Однако изображения полнофигурных чинов на средневизантийских темплонах небольшие: высота темплона в Рошиоло без ангельского чина составляет около 1 м (длина темплона 4.5 м). Созданный на Руси многометровый высокий иконостас, высота икон деисусного чина которого составляет около 2 м, во многом сохранил особенности и в определенной степени выразительность палеологовского полуфигурного иконостаса, высота деисусных икон которого доходила до 1,6 м.

Пророческий чин также, возможно, присутствовал в иконостасах срсд невизантийского периода. Основание для такого предположения даст пророческий ряд Пала д’Оро. имеющий в центре изображение Богоматери Оранты и по сторонам двенадцать полнофигурных пророческих изображений в фас[797]. Эта золотая доска с эмалевыми пластинками исполнена по заказу венецианскою дожа в Константинополе в 1105 г. как антспендиум алтаря Сан Марко[798]. Все ряды Палы, кроме пророческого: ангельский, имеющий в центре Етимасию, апостольский со «Спасом во славе», праздничный и цикл деяний св. Марка, первоначально образующий также горизонтальный ряд[799] – совпадают по своему составу и основной схеме расположения с срсднсвизантийскими темплонами[800]. Характерно, что близкий по своей изобразительной программе памятнику в Сан Марко антспендиум. исполненный для базилики Монтекассино в Константинополе около 1071 г.. посланцы аббата Дезидерия заказывали одновременно с темплоном[801].

Можно предположить, что в качестве образца для изготовления золотого антепендиума с эмалями, не характерного для византийских украшений алтаря, была, как в XI. так и в XII в., использована многоярусная композиция темплона. Это тем более вероятно, что первоначальные эмали Палы очень схожи с вмонтированными в нее пластинами темплона из собора монастыря Пантократора. лишь примерно вчетверо уступая им в размере. Первоначальное завершение Палы ангельскими изображениями под аркадой по сторонам Етимасии также чрезвычайно близко завершению темплона в Рошиоло. Если наши рассуждения верны, то необходимо допустить, что в состав темплона входил и пророческий ряд.

Тем не менее, ряд исследователей связывает образец Палы с росписями купольных византийских храмов[802] или выводит ее программу из знакомых Византии с глубокой древности шитых алтарных покровов, известных нам только по описаниям[803]. Вполне вероятно, что изобразительная программа византийских алтарных покровов отражает

систему образов предалтарных темплонов. А. М. Лидов справедливо отмечает глубокую символическую связь предалтарной иконы, какой можно увидеть шитый алтарный покров, и иконостаса (а значит. и темплона). что объясняется их сходством по функции и общему замыслу[804].

Что касается росписи куполов, то предлагаемое в качестве источника изобразительной программы Пала д'Оро изображение восьми пророков по сторонам «Богоматери с младенцем» типа Никопеи в росписи барабана купола с «Христом на троне» в церкви Св. Иерофся близ Мегары. 1164 – 1191 гг.[805] может иметь и иное объяснение. Надпись из Херувимской песни «Свят. свят. свят Господь Саваоф, небеса и земля полны твоей славы» по окружности барабана в росписях, имеющих в куполе подобную композицию «Христос на троне», свидетельствует о ее связи с литургическим образом «Христос во славе». Исследовательница фресок Д. Мурики говорит о реминисценциях в росписях купола церкви Св. Иерофея тем Страшного суда и Апокалипсиса[806].

Композиция «Христос на троне» генетически связана с «Вознесением Христа» и предполагает вблизи себя ряд апостолов, который не изображен в Св. Иерофее, но фланкирует «Христа на троне» как на византийских темплонах, так и на Пала д'Оро. Симметрично фигуре Богоматери с пророками в росписях церкви Св. Иерофея. с другой стороны барабана, представлена Етимасия с двумя парами коленопреклоненных ангелов с каждой стороны. Это соответствие напоминает первоначальную композицию Пала д'Оро. где верхнему ряду ангелов симметричен расположенный ниже апостольского чина ряд пророков. а фигуре Богоматери – Етимасии. Но ангельский ряд последовательно представлен и на средневизантийских темплонах. Программа росписи барабана и купола церкви Св. Иерофея. в первую очередь, на наш взгляд, соответствуют программе многоярусных иконостасов XI–XII вв. (Христос на троне, ангелы перед Етимасией), и это делает вероятным присутствие пророческого ряда в последних.

Фризы, состоящие из пророческих фигур, имеющие в центре изображения Богоматери, известны и в палеологовской монументальной живописи: они изображались как в барабанах вторых куполов, имеющих в своем зеркале «Богоматерь с младенцем» типа Никопеи (фрески церкви Одигитрии в Мистре раннего XIV в.)[807], так и в барабанах основного купола, и тогда «Богоматерь с младенцем» помещалась в центре ряда, как во фресках церкви Св. Иерофея (фрески церкви Перивлепты третьей четверти XIV в. в Мистре)[808]. Некоторые из пророков этих фризов несут

предметы – символы Богоматери и содержание текстов на их свитках также относятся к Марии. По мнению Д. Мурики. данная тема монументальной живописи в конечном счете связана с композицией «Похвала Богоматери» и является иллюстраций литургических гимнов и тропарей, содержащих пророчества о Воплощении[809]. Подобные композиции палеологовских росписей также могли послужить иконографическим источником пророческого ряда высокого иконостаса, созданного на Руси, тем более что иконография «Похвалы Богоматери» во второй половине XIV в. становится известна русскому искусству[810], а в 1481 г. фресковая композиция на эту тему занимает место на своде Похвальского придела, рядом с иконостасом, в Успенском соборе Московского Кремля.

В заключение повторим наши основные выводы. Замысел высокого иконостаса отвечал эсхатологическим настроениям, сложившимся как в византийском. так и в русском обществе в XIV–XV вв. В основе замысла лежали литургические образы. Митрополит Киприан, одним из первых на Руси в текстах своих посланий оформивший эсхатологические идеи, связанные с ожиданиями 7000 г.. должен был быть, наравне с художником, подлинным соавтором этого замысла. Широкая образованность художника, его знакомство как с современными решениями эсхатологической темы в византийском искусстве, так и со структурой, составом и иконографией средневизантийских темплонов, заставляет видеть в нем константинопольского мастера, и им наиболее вероятно был Феофан Грек, тем более, что другие созданные им живописные ансамбли последовательно раскрывали эсхатологическу ю тему.

Общая идея этого разросшегося перед алтарем храма иконного ансамбля до середины XVII в. оставалась неизменной: иконостас являл образ будущего богообщения в новом преображенном мире[811]. Эта идея сказалась и на составе его местного ряда, в который к концу XV в. вошли почти как обязательные иконы «Троица Ветхозаветная» и «О тебе радуется...», раскрывающие темы предвечного состояния мира и Небесного Иерусалима. Непосредственная связь этой стены икон с реальной церковной Литургией, чин которой совершался перед ней на солее и за ней в глубине алтаря, усиливала смысл и значение грандиозной композиции иконостаса.

Таким образом, эсхатологическая тема восточноевропейского искусства XIV-XV вв.. связанная с ожиданием конца мира в 7000 (1492) г. и имевшая многообразные формы выражения в Византии, в России заняла прочное место на предалтарной преграде храма. Ее выражение сугубо в

иконном ансамбле можно признать характерной особенностью русской художественной культуры, где многие иконографические темы и циклы византийской монументальной живописи находили свое новое решение в иконописи, наиболее распространенном виде искусства на Руси[812].

Мельник А. Г. Основные типы русских высоких иконостасов XV – середины XVII веков

[813]

Высокий иконостас, по общему мнению – это одно из центральных явлений русской средневековой культуры. Естественно, что различным вопросам его изучения посвящена обширная литература[814]. Однако по сию пору типология иконостасов установлена лишь в самом общем виде. Например, в одной из последних обобщающих работ на данную тему иконостасы XV–XVI вв. делятся лишь на следующие четыре типа:

1) двухъярусный иконостас, состоявший из местного и денсусного чинов:

2) трехъярусный, включавший в себя либо местный, деисусный и праздничный чины, либо вместо праздничного завершался пророческим чином:

3) четырехъярусный, состоявший из местного, деисусного. праздничного и пророческого чинов;

4) пятиярусный, который, кроме чинов последнего типа, имел дополнительный праотеческий чин[815].

В свете введенного в оборот в недавнее время большого фактического материала, касающегося отдельных иконостасов XV-XVI1 вв.. данная типология нуждается в последующей дифференциации.

Настоящая работа призвана определить основные типы только тех иконостасов. которые имели так называемую полную схему, т. е. состояли из четырех или пяти ярусов. Далее только такие иконостасы я и буду называть высокими, подразумевая под этим термином не физическую высоту алтарной преграды, а упомянутую полноту се схемы.

Условно верхней хронологической границей данного исследования принята середина XVII в. когда стали происходить многочисленные изменения к традиционной структуре высокого иконостаса. Будут также привлекаться отдельные памятники, относящиеся ко второй половине XVII в., но восходящие к более раннему времени.

Следует подчеркнуть, что пока не обнаружено ни одного древнерусского толкования высокого иконостаса как некоего смыслового целого[816]. Да и само слово «иконостас», в качестве определения многоярусной алтарной преграды[817], очевидно, вошло в широкий оборот в

России лишь в XVII в[818]. Все это существенно затрудняет понимание истинной природы высокого иконостаса.

Встает вопрос: каковы должны быть критерии для отнесения иконостасов к тому или иному типу? Надо полагать, такими критериями являются важнейшие особенности иконографии отдельных чинов, точнее – какие изображения в них представлены, полнофигурные («стоячие») или поясные. Именно эти определения икон верхних рядов иконостасов встречаются в очень скупых на иные характеристики иконографии описях храмов XVI-XVII вв.[819] Другой существенной чертой высокого иконостаса является его пропорциональная схема, под которой здесь понимается характер масштабных соотношений между высотами отдельных иконных чинов. Ясно, что в средние века, при тогдашнем господстве иерархического начала в культуре[820], масштабное выделение отдельных элементов композиции являлось одним из основных приемов, выражавших содержание произведения. Таким образом, предложенные критерии для установления типологии высоких иконостасов, как я надеюсь, не являются произвольными, а более или менее соответствуют реальным представлениям эпохи средневековья.

Известно, что старейшим фрагментарно дошедшим до нас русским высоким иконостасом является созданный около 1408 г. для владимирского Успенского собора иконостас, первоначально включавший в себя, кроме местных икон, полнофигурный деисусный праздничный и поясной пророческий чины.

Важно обратить внимание на следующее. Во-первых, до сей поры не обнаружено никаких данных о наличии иконостасов столь полного состава в более раннее время. Во-вторых, этот иконостас возник в главной соборной церкви тогдашней русской митрополии. По-видимому, данные обстоятельства свидетельствуют в пользу предположения о том. что он был первым русским четырехъярусным иконостасом. Думается, такое несомненное новшество, которое представлял тогда высокий иконостас, могло возникнуть лишь с санкции высших церковных властей, и появление его в главном храме митрополии с предельной наглядностью олицетворяло эту санкцию.

Характерной чертой владимирского иконостаса является его пропорциональная схема. Деисусные иконы имеют высоту 317 см. праздничные – 125 см и пророческие первоначально, по расчетам М. А. Ильина. – 165 см[821]. Явное превосходство по вертикальным размерам деисусного чина над остальными чинами свидетельствует о его иерархическом господстве в данном иконостасе, следовательно. основная

идея владимирского иконостаса выражалась деисусным чином.

Небольшое различие в вертикальных размерах праздничного и пророческого чинов вряд ли имело содержательное значение. Скорее всего, несколько большие вертикальные размеры икон пророческого ряда при взгляде снизу скрадывались. и они казались почти равными по высоте иконам праздничного ряда. И, гак свидетельствуют сохранившиеся иконы иконостасов XV-XVI вв.. по традиции. существовавшей в ту эпоху, иконы праздничного и пророческого чинов иконостасов данного типа должны были иметь примерно равные высоты. Так. например, равны по высоте праздничные и пророческие иконы иконостаса конца XV– начала XVI в. Никольской церкви в Гостинополье[822], а в иконостасе Успенского собора Кирилло-Бслозерского монастыря 1497 г. пророческие иконы даже чуть меньше по высоте, чем праздничные[823]. Но все-таки в большинстве подобных иконостасов пророческие иконы несколько выше праздничных.

Более того, по моим наблюдениям, во всех дошедших до нас полностью или фрагментарно русских иконостасах XV-XVI вв.. состоявших из местных икон, полнофигурного деисусного. праздничного и поясного пророческого чинов, как и в упомянутом владимирском иконостасе (около 1408 г.). высота деисусных икон несколько превосходила или, в некоторых случаях, почти равнялась сумме высот праздничных и пророческих икон. Следовательно, по пропорциональной схеме все эти иконостасы были подобны друг другу.

Во владимирском иконостасе (около 1408 г.) уже отчетливо присутствуют основные характернейшие черты первого типа высокого иконостаса. Единственным отличием от большинства последующих иконостасов этого типа является то. что владимирский иконостас, согласно М. А. Ильину, был расчленен подкупольными столбами[824], т. е. он не был сомкнутым. Полагают, что один из первых или самый первый сомкнутый иконостас данного типа появился около 1427 г. в Троицком соборе Троице-Сергиева монастыря. Таким образом, в троицком иконостасе мы видим вполне завершенный вариант первого типа высокого иконостаса. Уже не раз отмечалось, что по образцу владимирского и троицкого иконостасов создавались некоторые иконостасы XV–XVI вв. В частности, владимирский иконостас послужил образцом для иконостаса 1481 г. Успенского собора Московского Кремля[825] и иконостаса 1497 г. Успенского собора Кирилло-Бслозерского монастыря[826]. Наличие одного и того же типа высокого иконостаса в трех важнейших храмах России – Успенских владимирском и московском, а также Троицком Троице-Сергиева монастыря – определило широчайшее распространение этого

типа в XV-XVT вв. Кроме указанных, к первому типу можно отнести иконостас конца XV – самого начала XVI в. Никольской церкви с. Гостинополье близ Новгорода[827], иконостас 1502–1503 гг. собора Ферапонтова монастыря[828],иконостас XVI в. собора новгородского Хутынского монастыря[829], иконостас XVI в. тихвинского Успенского собора[830], иконостас около 1570 г. соловецкого Преображенского собора[831], иконостас XVI (?) в. церкви Иоакима и Анны новгородского Софийского двора[832], иконостас второй половины XVI в. церкви с. Спасское близ Переславля-Залесского[833]. Этот список можно было бы продолжать. Но и его достаточно для утверждения о том. что первый или. условно говоря, владимирский тип иконостаса являлся наиболее распространенным и даже господствующим в XV-XVI вв.. конечно, только среди высоких иконостасов[834].

Но и он не был единственным типом четырехъярусного иконостаса. Как документально установлено В. А. Меняйло, в 1485 г. Дионисием для Успенского собора Иосифо-Волоколамского монастыря был создан иконостас, состоявший из местного, поясного деисусного. праздничного и поясного пророческого чинов[835]. Ныне трудно сказать, был ли этот иконостас первым в России или восходил к более ранней традиции. К сожалению, он не дошел до наших дней. Однако сохранилось по крайней мере два подобных иконостаса: в Успенском соборе Белозерска (середина XVI в.)[836] и в церкви Иоанна Лествичника (вторая половина XVI в.) Кирилло-Белозсрского монастыря[837]. У обоих этих иконостасов, хотя иконы Дсисуса и поясные, пропорциональные соотношения между высотами деисусного. праздничного и пророческого чинов примерно те же. что и у иконостасов первого типа, т. е. иконы Деисуса намного превосходят по высоте праздничные и пророческие иконы. Можно думать, что и иконостас 1485 г. Иосифо-Волоколамского монастыря имел ту же пропорциональную схему. Об этом косвенно свидетельствует то, что в описях монастыря его поясной Деисус называется «большим»[838]. Таким образом, во втором типе высокого иконостаса господствующая роль отведена деисусному чину. Этот второй тип иконостаса отличается от первого типа только характером иконографии Деисуса. Поэтому можно предположить, что второй тип высокого иконостаса возник не самостоятельно, а появился в результате переработки первого типа высокого иконостаса.

Третий тип четырехъярусного иконостаса, по-видимому, впервые возник в новгородском Софийском соборе путем добавления к более древнему полнофигурному деисусному чину и праздникам

полнофигурного пророческого чина в начале XVI в. Предположение о том. что последний возник в 1509 г.. не подтверждено документально[839].

В этом иконостасе пророческий ряд уже значительно выше, чем праздничный. Но все же деисусный чин намного превосходит по высоте каждый из указанных верхних рядов. Таким образом, по пропорциональной схеме софийский иконостас близок иконостасам первого типа. Значит, вполне вероятно, что третий тип высокого иконостаса происходит от этого последнего. Очевидно, в середине XVI в. третий тип иконостаса был сформирован в Благовещенском соборе Московского Кремля[840], а в начале XVII в. такой же по типу иконостас обрела церковь Успения с Пароменья во Пскове[841].

Идея иконостаса первого типа была существенно переосмыслена в иконостасе третьего типа. Иконы пророков, благодаря своему полнофигурному характеру. как бы лишили Деисус его абсолютного господства. К тому же в более поздних иконостасах и высота пророческих икон, сравнительно с деисусными. заметно увеличилась. Следовательно, изначальная новозаветная идея иконостаса была здесь, так сказать, потеснена ветхозаветной идеей, олицетворяемой пророческим чином.

Некоторые четырехъярусные иконостасы имели в качестве завершения икону Спаса Нерукотворного. К сожалению, пока не установлено, когда и где возникла эта традиция[842]. Наиболее ранний известный мне подобный случай относится к иконостасу Преображенского собора Соловецкого монастыря Икона Спаса Нерукотворного была установлена над центром пророческого ряда данного иконостаса между 1570 и 1582 гг.[843] Вероятно, упомянутая традиция сложилась в России лишь немногим ранее, о чем косвенно свидетельствуют сохранившиеся храмовые описи первой половины XVI в. в которых отсутствуют упоминания названных икон в завершениях иконостасов[844].

Находясь над четвертым пророческим чином, икона Спаса Нерукотворного как бы предвещала появление пятого яруса иконостаса.

Далее мы подступаем к проблеме времени появления в иконостасе праотеческого чина, которая до сей поры остается одной из самых спорных в науке.

Одни исследователи предполагают, что праотеческий чин появился в начале XV в. – в эпоху Андрея Рублева[845], другие – в начале XVI в.[846] Г. В. Попов датировал это событие серединой XVI в.[847] С. В. Филатов и В. М. Сорокатый. рассмотрев большой объем письменных источников XVI – начала XVII в., присоединились к последнему мнению[848]. Однако анализ

приводимых ими документов свидетельствует, что до сей поры не найдено ни одного письменного источника, который бы прямо указывал на появление праотеческого чина именно в середине XVI в.[849] Не существует и праотеческих иконостасных чинов этого времени.[850]

Достоверно известно лишь о создании в XVI в. двух праотеческих чинов по заказу Бориса Годунова: для иконостасов Смоленского собора Новодевичьего монастыря в 1598 г. [851] и Троицкого собора Троице-Сергисва монастыря в 1599–1600 гг.[852] Источники же самого конца XVI – начала XVII в, показывают. что в это время иконостасы с праотсческим чином в России были довольно редким явлением[853]. Широкое распространение их приходится уже на эпоху, насту пившую после Смутного времени, т. с. на вторую четверть – середину XVII в.

С появлением праотеческого ряда в иконостасе еще более усилилась ветхозаветная тема, и уже не раз отмечалось, что такой иконостас как бы представлял всю библейскую историю, правда, весьма специфически понятую. Пожалуй, именно данное качество пятиярусного иконастаса и позволяет приблизиться к пониманию причин его появления.

В 1580–1581 гг. произошло событие исключительного значения – Иваном Федоровым была напечатана Острожская библия. Впервые русский читатель получил сведенные воедино все библейские тексты.

Легко заметить, что пятиярусный иконостас изоморфен полному тексту Библии. Вряд ли это случайно. Скорее всего, распространение в России Острожской библии[854] стало одной из основных причин появления идеи пятиярусного иконостаса с праотеческим чином. Недавно открытые факты свидетельствуют, что в 1620-е годы, а возможно, и несколько раньше появились иконостасы с деисусным чином, в центре которого вместо традиционной иконы Спаса размещалась икона Господа Саваофа[855]. Это, на мой взгляд, является дополнительным подтверждением влияния Библии на процесс переосмысления идеи высокого иконостаса. Следовательно, пятиярусный иконостас возник, видимо, после 1581 г. Возвращаясь назад, можно предположить, что идея полнофигурного пророческого чина иконостаса новгородского Софийского собора была рождена под влиянием рукописной Геннадисвской библии 1499 г.

Очевидно, пятиярусный иконостас сложился либо в последние годы правления Ивана Грозного, либо при царях Федоре Иоанновиче и Борисе Годунове. Возможно, появление праотеческого чина опосредованно связано не только с Острожской библией, но и с установлением патриаршества в России. Но, разумеется, все это не более чем догадки,

нуждающиеся в последующем специальном рассмотрении и доказательствах.

С гораздо большей определенностью можно судить о типах пятиярусных иконостасов.

Надо полагать, от третьего типа четырехъярусного иконостаса произошло два типа пятиярусных иконостасов. Первый из них имел, кроме местных икон, полнофигурный деисусный, праздничный, полнофигурный пророческий и полнофигурный праотеческий чины. Наиболее ранним известным иконостасом такого типа, по-видимому, является дошедший до нас, правда, в перестроенном виде, иконостас 1598 г. Смоленского собора Новодевичьего монастыря. Второй тип представлен местным, полнофигурным деисусным. праздничным, полнофигурным пророческим и поясным праотеческим чинами. Судя по описи 1601 г. Кирилло-Белозерского монастыря, к данному типу принадлежал иконостас придельной церкви Кирилла Белозерского[856], возникший, очевидно, между временем освящения указанного придела в 1587 г. и временем составления описи 1601 г., т. е. в конце XVI в. Более ранние подобные иконостасы не известны. К тому же типу принадлежат дошедшие до нас иконостасы Благовещенского собора Московского Кремля и Софийского собора в Новгороде.

От первого типа четырехъярусного иконостаса происходит третий тип пятиярусного, состоящий из местного, полнофигурного деисусного праздничного. поясного пророческого и полнофигурного праотеческого чинов. Одним из первых иконостасов такого типа, видимо, стал иконостас Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря, после добавления к его древней четырехъярусной части в 1599–1600 гг. праотеческого яруса.

По всей видимости, от первого же типа происходил еще один тип пятиярусного иконостаса, состоявший из местного, полнофигурного деисусного. праздничного, поясного пророческого и поясного праотеческого чинов. Таков иконостас Георгиевской деревянной церкви (1651 г.) Покшенгского погоста Архангельской губернии[857]. Возможно, подобным же иконостасом в третьей четверти XVII в. являлся иконостас ростовского Успенского собора. Об этом свидетельствует то, что расстояние между тяблами, предназначавшимися для крепления праотеческого чина этого иконостаса, почти такое же, как расстояние между тяблами, в которые крепился, по-видимому, поясной пророческий чин[858].

Наконец, от второго типа четырехъярусного иконостаса произошел пятый тип пятиярусного, он состоял из местного, поясного деисусного.

праздничного, поясного пророческого и поясного праотеческого чинов. Таков сохранившийся в перестроенном виде иконостас в Успенском соборе Белозерска[859] (иконы его праотеческого чина отнесены О. В. Лелековой к концу XVII в.).

Предварительно время возникновения последних двух типов следует отнести к концу XVI – середине XVII в.

Важно отметить следующее. Как было показано выше, в иконостасах с полнофигурным Деисусом применялись все возможные сочетания как поясных, так и полнофигурных пророческих и праотеческих чинов. А с поясным Деисусом сочетались лишь поясные же пророки и праотцы. Эго в какой-то мере приоткрывает для нас специфику понимания высокого иконостаса людьми XV-XVII вв.

Итак, в пятиярусном иконостасе идея Деисуса потеряла господствующее положение, потесненная идеями, выраженными в пророческом и праотечсском чинах, т. с. ветхозаветной идеей.

Особенно справедлив этот вывод для иконостаса с полнофигурным деисусным праздничным, полнофигурным пророческим и праотеческим чинами. Одним из наиболее характерных памятников такого типа является дошедший до нас иконостас московского Успенского собора середины XVII в. В нем высота икон Деисуса примерно равняется высотам икон пророческого и праотеческого чинов[860].

Итак, на настоящем уровне знания можно считать, что в России XV – середины XVII в. бытовало три типа четырехъярусных и пять типов пятиярусных иконостасов (ил. 2).

Кочетков И. А. Русский полнофигурный деисусный чин. Генеалогия иконографических типов

Иконография полнофигурного деисусного чина до настоящего времени не являлась объектом специального исследования. Мною ранее была рассмотрена иконография «средника» чина – иконы «Спас в силах», русского варианта композиции «Majestas Domini»[861]. Напомню некоторые выводы. Древнейшим изображением Спаса в силах является средник чина Благовещенского собора Московского Кремля, который датируется концом XIV либо началом XV в. К нему' восходит икона владимирского Успенского собора, ставшая протографом всех последующих икон на этот сюжет. В частности, владимирская икона бьша одним из источников средника новгородских чинов – иконы «Спас на престоле», из чего следует, что полнофигурный чин пришел в Новгород из Москвы. Детальное сходство рисунка икон с изображением Спаса в силах показывает, что иконописцы всегда писали с определенного образца, каковым являлись, по-видимому, прориси или небольшие иконы типа таблеток.

Замысел настоящей статьи состоит в том. чтобы путем сравнения возможно большего числа деисусных икон XV – XVI вв. проследить развитие иконографических типов. Предполагается, что такое сравнение не только выявит некоторые закономерности развития иконографии, но также позволит обнаружить генетические связи между иконами и даст материал для изучения творческого процесса иконописцев. При этом делается попытка взглянуть на отдельную икону как на список определенного текста и применить в анализе иконографии разработанные в текстологии понятия: архетип, протограф, редакция, список[862].

Богоматерь

Все русские иконы Богоматери значительно отличаются от Бл. цветом мафория (вишнево-коричневый вместо синего) и расположением складок одежд. Тем не менее есть основания утверждать что Бл. стоит у истоков иконографии. Другими словами, икона Благовещенского чина является архетипом всех чиновых икон Богоматери. Об этом говорит сходство в позе, расположении рук. рисунке основных складок мафория. Есть совпадения в некоторых мелких деталях рисунка. При сравнении можно видеть.как русские художники упрощают сложный для них рисунок Бл. Так, например, на Бл. левый (от зрителя) край мафория откинут, образуя внизу крупную складку, что отчетливо видно по расположению золотой каймы. На всех остальных русских иконах край мафория образует прямую линию. Русский мастер соединяет два отрезка каймы, разделенные на Бл. складкой. Расположение мафория от этого стало не совсем логичным Эго отличне от Бл. является общим почти для всех русских икон. Можно указать на еще одно общее отличие: спадающий сзади юнец мафория на всех русских иконах имеет лишнюю складку: Наличие общих отличий от архетипа свидетельствует о том, что все русские иконы имели общий протограф (так будем называть икону, от которой происходит какая-либо группа икон). Назовем протограф, общий для всех русских икон протографом I.

В поисках протографов в дальнейшем следует иметь в виду, что сам протограф может не сохраниться, а его признаки может донести до нас не обязательно хронологически наиболее древняя икона. Протографом не может быть икона, на которой отсутствуют некоторые устойчивые признаки группы. Протограф всегда иконографически ближе к архетипу, чем происходящие от него иконы.

Из чиновых икон Богоматери наибольшей близостью к архетипу отличаются две: Фер. и Пяти. У этих икон правая (от зрителя) пола мафория имеет уступчатый контур, как на архетипе, тогда как на подавляющем большинстве икон нижний конец полы кончается острым углом. Поскольку названные две иконы имеют общие для всех русских икон отличия от архетипа, они не могут восходить к нему непосредственно. Также не может одна из них быть протографом другой: Пяти, не может быть протографом потому, что на Фер. спадающий сзади конец мафория по рисунку гораздо ближе к архетипу, а Фер – потому, что это означает слишком позднюю датировку Пяти. Остается предположить,

что общие для этих двух икон черты содержались в недошедшем до нас протографу I.

К названным двум иконам близка Дм. Здесь также складки мафория справа образуют уступы, хотя очертания их более мягкие. Сходная с Пяти. Форма спадающего сзади конца мафория говорит об их генетической близости. Ближе к архетипу Пяти, следовательно, она должна считаться протографом Дм.

Развитием типа Фер. является Корп. Однако здесь протограф подвергся существенной переработке, в результате чего появились признаки, которые не встречаются ни на одной другой июне Богоматери: взгляд Богоматери на зрителя. распахнутый на шее мафорпй. ступенчатый контур левой полы мафория.

Фер является протографом также для Бор. Их сближает сочетание ступенчатого контура полы мафория справа со спадающим острым концом сзади. Дальнейшее изменение рисунка дает варианты: автор Апис, спрямляет линию контура справа; на Черн, край мафория справа спадает пологими уступами, как на Бор,но кончается он сверху острым углом.

Как уже сказано, у большинства икон правая (от зрителя) пола мафория внизу имеет острый конец. Среди этой группы икон на роль протографа могут претендовать только Вл. и Угл. Бросающаяся в глаза близость рисунка этих двух икон была еще большей до того как контур Ил. был сглажен при замене левкаса на фоне. Их иконографическая близость давно отмечена В. И. Антоновой, которая. в соответствии с датировкой, считает первичной Вл.[863] Однако есть один признак. по которому Угл. оказывается ближе к архетипу, чем Вл.: наличие узкого просвета между фигурой Богоматери и спадающим сзади юнцом мафория. Признак этот редкий и потому существенный. Если исключить прямую зависимость Вл. от Угл. (на невозможность этого, помимо хронологии, указывает положение рук Богоматери, более близкое к архетипу на Вл.), то остается только признать снова наличие не дошедшего до нас протографа, к которому восходят обе иконы. Этот второй протограф восходит к первому, поскольку все русские иконы имеют одинаковые отличия от архетипа.

Сочетание признаков, замеченное на Угл., на других иконах нам не встретилось. Отдельные черты сходства с нею наблюдаются на Черн.: наличие узкого просвета между фигурой и спадающим сзади концом мафория. складки ткани по контуру фигуры слева, двойная складка материи под левой рукой Богоматери. Некоторое сходство с Угл. можно заметить и на Анис.: похожий просвет слева, странная выпуклость линии контура возле шеи может быть объяснена наличием здесь выпуклых

складок на Угл. Можно заметить также некоторое сходство в белильной разделке хитона, причем Анис, схематизирует рисунок складок и высветлений Угл. Это примеры того, как признаки разных генеалогических линий могут сочетаться в одном произведении. Едва ли это можно объяснить тем, что иконописец использовал одновременно два иконных образца.

Скорее общие черты восходят к несохранившимся промежуточным спискам.

Вл. послужила протографом для большой группы икон. Среди них Тр., Соф., Гост., Кир., Глуш., Яр. Помимо сходства с протографом они обладают некоторыми индивидуальными отличиями от него. Эти отличия позволяют иногда уточнить положение икон в стемме. Так например, Тр. и Глуш. сближает упрощенная форма правой полы мафория. Сравнение рисунка этих икон не позволяет однозначно определить их взаимное отношение, и только датировка икон заставляет считать Тр. протографом. В рисунке Соф. и Гост, есть одна особенность. которая отличает их от всех других икон – лишняя складка на спадающем слева конце мафория. Вторая особенность – отсутствие бахромы мафория на плече – из ранних икон встречается только на Тр. Исходя из датировки икон, логично было бы возвести Гост. к Соф., однако конец мафория справа своей формой на Гост, ближе к общему протографу, чем на Соф. Остается допустить наличие у названных двух икон общего протографа III.

Среди богородичных икон особняком стоят две иконы, несомненно связанные между собой генетически: ГТГ-54 и Влас. Рисунок складок правой полы мафория на этих иконах отдаленно напоминает Бл. Индивидуальная особенность рисунка иконы из ГТГ – склады мафория на левом плече. Если подобная складка была на Бл. (плохая сохранность живописи не позволяет судить об этом уверенно). то это может служить доказательством, что ГТГ-54 есть результат существенной переработки Бл. если нет – то иконографию ее придется признать совершенно самотоятельной.

Все сказанное о соотношении списков можно представить в виде схемы, или стеммы, если пользоваться термином текстологии (ил.1). Из нее видно, что архетипом почти всех богородичных икон полнофигурного чина была Вл. Однако ни одна из дошедших до нас икон не восходит непосредственно к архетипу. Наиболее близкие к нему иконы используют в качестве протографа не дошедшую до нас икону (или прорись), которая явилась продуктом существенной переработки архетипа в сторону упрощения. С первого протографа был исполнен второй, который

послужил источником для большинства русских икон. Многие иконы восходят к Вл. Среди них иконы московские и новгородские. Подавляющее большинство икон является продуктом копирования образцов, и лишь в единичных случаях протографы не выявляются, или выявляются с трудом.

Иоанн Предтеча

На Бл. одежды Иоанна состоят из хитона и гиматия. спадающего с левого плеча. Рисунок одежд настолько своеобразен, что не может вызвать сомнения происхождение ряда русских икон от этого образца. Эта группа икон довольно многочисленна. В нее входят, как ни странно, иконы преимущественно не московского происхождения: ростово-суздальские, вологодские, ярославские, тверские, новгородские, северные.

У всех икон этой группы имеются общие отличия от архетипа:

1) отсутствуют две длинные пряди волос, которые спадают на грудь Иоанна на Бл.:

2) полы гиматия на Бл. спадают таким образом, что слева (от зрителя) видна внешняя часть полы, а справа – внутренняя (т. е. слева пола запахнута, а справа – распахнута). На всех без исключения русских иконах – наоборот, что является результатом упрощения рисунка. Складки по нижнему краю гиматия на русских иконах более многочисленны:

3) ступни ног на русских иконах находятся у самого края хитона или раздвинуты, тогда как на Бл. они соединены и при этом несколько сдвинуты к центру;

4)на всех русских иконах ноги Иоанна чуть согнуты в коленях, на Бл. ноги прямые, под хитоном обозначены выпуклости колен.

Наличие общих отличий от архетипа означает, что все русские иконы этой редакции восходят к общему протографу I. Наибольшим сходством с архетипом обладают две иконы XV в.: ГТГ-179 и Пятн. Однако ни одна из них не может быть идентифицирована с протографом I, ибо каждая из них в чем-то ближе к архетипу, чем другая. Пятн. ближе формой складки гиматия на груди и наличием синих теней, а ГТГ-179 – рисунком мелких складок и высветлений. По этой же причине ни одна из них не может быпь протографом другой. Следовательно, обе восходят к протографу I.

Рассмотрение других икон этой редакции показывает, что Пятн. осталась одиноким ростком генеалогического древ;), тогда как от ГТГ-179 произошли все другие иконы. Только на последней есть признак, который встречается затем на всех других иконах: выпуклая складка хитона на животе, не оправданная позой.

Родственна ГТГ-179 группа икон, обладающих одним новым признаком, отдаляющим их от архетипа: на плече Иоанна лежат не две, а три пряди волос. Это ГТГ-54, Влас., Юкс., Гост., Глуш. Рисунок некоторых из них совпадает до мельчайших подробностей, что затрудняет

определение их взаимных отношений. Все же можно заметить во Влас, некоторые неправильности в рисунке как рсзульт;гг попытки точного копирования. Так. например, складка на животе кажется здесь утрированной. Рисунок Юкс. – результат дальнейшей схиматизации. Эти наблюдения позволяют определить последовательность названных трех списков. Гост, не может служить протографом ни одной другой иконы этой группы. так как здесь другая форма выпуклой складки на животе и другое положение ног. Рисунок нижнего обрела хитона и складок позволяет считать Гэст. производной от Влас. Глуш. близка другим иконам этой группы по рисунку, вплоть до такой мелкой детали, как прядка бороды, отделенная полоской золотого фона (ее нет только в Юкс). Протографом должна считаться Влас., которая мелкими деталями рисунка ближе к ГТГ-54.

Некоторые иконы той же редакции отличаются своеобразием рисунка, но не настолько, чтобы нельзя было обнаружить их генетическую связь с другими. Так. например, на Черн, нет основного признака икон этой редакции – спадающего с плеча мафория, но рисунок многих складок и высветлений позволяет возводить ее к ГТГ-179. От того же источника происходит рисунок фигуры Иоанна на Пел.. Мол.. ПГ-272. Схематизм некоторых их них не позволяет определить их точное положение в стемме.

Итак, стсмма приобретает следующий вид (ил.2). Здесь наличие двух стрелок вместо одной означает большое сходство рисунка. Как видно по стемме, большинство икон этой редакции представляет собой тесную иконографическую группу, результат точно го копирования немногих образцов.

Вторая редакция иконографии Иоанна Предтечи связана преимущественно с Москвой. У истоков этой иконографии стоят Вл. и У гл. Их сходство позволяет мысленно восстановить те детали Вл., которые исчезли или изменились при замене грунта на фоне: другая форма перстосложения. пряди волос по контуру головы. На иконах этой редакции Иоанн Предтеча одет не как пророк, а как пустынник: под гиматием у него короткая милоть. оставляющая открытыми руки до локтей и ноги до колен. О пророческом служении говорит развернутый свиток с текстом.

Здесь, скорее всего, следует видеть влияние иконографии, возникшей за пределами деисусного чина. Характером одежд и наличием свитка с текстом пророчества Иоанн Предтеча напоминает икону «Иоанн Предтеча Ангел пустыни» круга Феофана Грека, датируемую концом XIV – началом XV в. (ГТГ). Видимо, при создании деисусной композиции воспользовались этой иконографией, изменив позу на профильную, что

привело к коренному изменению всей композиции От прежней остались только: рисунок поднятой обнаженной руки, перстосложе- ние, складка гиматия над выступающим снизу краем милоти и свиток. Не совсем удачный рисунок деисусной иконы можно объяснить отсутствием хорошего образца.

Итак, появление второй редакции вызвано неудовлетворенностью прежней композицией, где Иоанн имеет одежды, свойственные скорее апостолу, чем пророку-пустыннику.

Рассмотрим генеалогию старших списков этой редакции. Заметим, во- первых. что Уел. отличается от всех других икон отсутствием складок гиматия за спиной. Следовательно, иконописцы копировали не се. В то же время складки ги- матия были нарисованы иконописцем, но почему-то не раскрашены. Значит, они

были в протографе Уг.ч. и она восходит либо к Вл.. либо к общему источнику . Для решения привлечем Фср. Она имеет общие признаки с Уел., которых нет на Вл:. наличие просвета между свитком и фигурой, отставленный указательный палец руки, держащей свиток. В то же время Фер. значительно отличается от Угл. рисунком складок гиматия на правой руке и наличием складок на спине, сближаясь в этом отношении с Вл. Объяснить это можно только тем. что Угл. и Фер. восходят к общему источнику, причем этим источником не может быть Вл.

Ни Фер. не может восходить к Угл.. ни Угл. к Фер., так как обе имеют черты. сближающие каждую с Вл. и одновременно отличные от другой. Для Фер. эго положение складок гиматия на правой руке по отношению к свитку и фигуре, для Угл. – рисунок складок гиматия на торсе (особенно характерна дугообразная складка на бедре), а также закругление нижнего конца гиматия вокруг голени левой ноги.

Есть основание полагать, что этот общий источник предшествовал Вл. Об этом говорит такое наблюдение: рисунок некоторых складок гиматия на Вл. и Угл. похож, причем на Вл. складки гораздо более схематичны, не связаны с объемом. На Угл. видно, например, что нижний край гиматия над коленом был завернут так что виднелась изнанка. Эго отчасти чувствуется на Фер. и полностью исчезает на Вл. В принципе возможно при пользовании образцом и движение от линейности к объемности, но при этом весь рисушок складок должен был измениться. Итак Вл. и Угл. восходят к одному протографу, но Угл. копирует его точнее.

К тому же протографу можно возвести и Кир. При этом здесь есть ряд сходных признаков с Угл.: мелкие ломкие складки гиматия. спадающие с правой руки, просвет над свитком, различение цветом освещенных и

затененных частей гиматия. Указательный палец левой руки здесь тоже слегка отставлен, но, в отличие от Угл. и Фер.. вытянут. Один признак сближает Кир. с Вл.. отделяя от остальных: отсутствие просвета между свитком и коленом. Если это не случайное совпадение. то Кир. должна стоять между Угл. и протографом I.

Корн, дальше других икон этой редакции отходит от протографа: милоть превратилась здесь в короткие меховые штаны, текст надписи другой. Наличие просвета между свитком и коленом и отставленный указательный палец левой руки сближает с Угл. и Фер.. рисунок складок ближе всего к Кир. Во всяком случае можно утверждать.что Корн, восходит к общему протографу I.

Яр. несомненно происходит от Вл., поскольку в ней отсутствуют признаки. отличающие от Вл. икону из Углича. Очень близка также к Вл. икона ГГГ-320.

Итак, стемма второй редакции приобретает следующий вид (ил.3). Как видим. большинство икон восходит к неизвестному раннему протографу.

Иконы второй редакции не вполне удовлетворяли идеалу деисусной иконы: здесь неясно выражен мотив моления, текст с призывом к покаянию кажется более уместным в моленной иконе, нежели в изображении обращения к Христу. Кто-то из иконописцев решил привести композицию в соответствие с традицией. В результате свигок исчез, а его место заняла крупная складка материн. Изменение позы привело к изменению рисунка складок в верхней части фигуры, следы протографа сохранились и нижней ее части. Так возникла третья редакция иконографии. Лучше всего она представлена на ГТГ-289. Здесь еще сохраняется один недостаток рисунка второй редакции: рукав милоти не вполне оправданно выступает из складок гиматия. Тр. и Соф. представляют собой дальнейшее развитие композициии: фигура распрямилась, милоть открылась на спине. Сформировалась редакция, которая стала затем предметом точного копирования. Среди названных двух икон вторична Тр., где почти исчезает нижний край милоти. По этому признаку именно Соф), можно считать протографом ГТГ-254, ГТГ-153 и, возможно. ГТГ-123 и Анис.

Отправной точкой для создания третьей редакции могла послужить Угл., в которой ист складок гиматия за спиной Иоанна. Несмотря на раннее возникновение третьей редакции, иконы ее сравнительно немногочисленны, притом среди них преобладают иконы новгородского происхождения (ил. 4).

Архангелы

В их иконографии наблюдаются три редакции, связь между которыми не прослеживается.

Архетипы первой редакции – Бл. Они имеют некоторые отличия от всех других икон этой редакции: у архангелов крупные широко распахнутые крылья, расположенное впереди крыло опускается ниже руки, держащей зерцало. Плащ правого архангела завязан крупным узлом на груди, плащ левого – скреплен нергикальной пряжкой синего цвета. На всех остальных иконах крылья узкие, поставлены более тесно, расположенное впереди крыло не видно ниже руки.

Плащи обоих архангелов скреплены одинаковыми застежками или пряжками.

Наличие общих отличий от архетипа свидетельствует о происхождении всех русских икон этой редакции от одного протографа. Протограф был близок к Цм. н Каш., которые являются наиболее точными копиями Бл. Некоторые детали заставляют считать Цм. генетически более ранними: здесь у левого архангела тыщ скреплен вертикальной пряжкой синего цвета, как на Бл., тогда как на Каш. здесь появляются две круглые застежки, между которыми виднеется золотое оплечье хитона: у правого архангела на Цм. характер застежки не выявлен, но складки сходятся узлом под шеей, как на Бл., тогда как на Каш. появляются три застежки и соответственно меняется расположение складок.

По этим же признакам 'Гр., ГТГ-179, ГТГ-289 и ГТГ-153 восходят к Каш., а не к Цм. В названных четырех иконах не обнаруживается ни одного индивидуального (т. е. отличного от Каш.) признака, который был бы общим с другой иконой. Следовательно, все они должны считаться независимыми списками Каш.

Иконы из зарубежного собрания (Зар.), которые Э. С. Смирнова датирует XIV в.[864] по рисунку близки Цм. и Каш. и при этом имеют некоторые черты, сближающие их с Бл. (положение крыльев, у одного из архангелов плащ завязан узлом). На этом основании в них можно предполагать самостоятельный список общего и притом достаточно раннего протографа XV в. Датируя их более ранним временем, пришлось бы признать, что автор Бл. довольно точно воспроизвел какой-то образец, тогда как многие наблюдения показывают, что он образцами не пользовался. Среди икон архангелов 1-й редакции нет ни одной новгородской. '10 может служить аргументом в пользу среднерусского

происхождения икон -зарубежного собрания.

Итак, стемма икон 1-й редакции имеет следующий вид (ил. 5).

На иконах 2-й редакции архангелы облачены в далматики, украшенные оплечьями и каймами, опоясанные лорами, в их одеждах много золота и драгоценных камней. Праздничные одежды подчеркивают их вечное предстоянис трону Царя Небесного, тогда как простые одежды Бл. рисуют архангелов гак простых посланцев Бога, в соответствии со значением греческого слова «аггелос» – «вестник, посланец, гонец». По-видимому, с этим связано появление второй редакции.

Эта группа икон неожиданно малочисленна. Архетипом ее является Вл., се довольно точно копирует Кир. Тот же протограф использован в Глуш. (округлая форма рукавов хитона отличается от Кир.). От Кир происходят Зуб. (странную форму левого рукава у правого архангела можно объяснить стремлением сделать оба рукава широкими при опущенной руке). К Глуш. восходит Тв. (на обеих лор переброшен через руку, держащую посох). В целом стемма 2-й редакции имеет следующий вид (ил. 6).

К 3-й редакции, самой многочисленной, принадлежат иконы преимущественно новгородского про похождения, Древнейшая из них – Соф., к которой непосредственно восходят многие иконы. Большинство икон – продукт старательного копирования. На иконах этой редакции архангелы облачены в хитоны с оплещем и гпматии. спадающие с одного плеча. В одной руке архангел держит посох, другая, держащая -зерцало, обращена к себе. Конец плаща сзади образует сложную складку. Сюда входят: ГТГ-54, Гост., ГТГ-254, Мол., Ляд., Пел., Юкс., Влас., Мур. и др. Многие их них чрезвычайно близки между собой по рисунку, что говорит о несомненном использовании одной прориси (ил. 7).

На группе икон этой редакции наблюдается одна иконографическая особенность: -здесь правый архангел точно следует обычной иконографии, а левый – существенно отличается от нее: рука с -зерцалом не вывернута, а поставлена прямо, свисающий конец гиматия расположен не сзади, а спереди, причем его рисунок в точности повторяет рисунок правого архангела. В эту группу входят: ГТГ-97, Фер., ГТГ-81, ГТГ-132, ГТГ-320. Видимо, все они восходят к общему протографу I.

Рисунок икон 3-й и 2-й редакций имеет некоторое сходство: в обоих архангелы изображены шагающими, одинаково положение рук, форма складок и высветлений на открытом плече и даже отчасти на бедре, хотя -здесь в одном случае далматик, в другом – хитон. Эго сходство наводит на мысль о наличиии генетической связи между иконами 2-й и 3-й редакций

Общественное различие между ними – характер верхней одежды. Трудно представить себе, что в этом случае художник обошелся без образца. Эго противоречит ранее сделанным наблюдениям. Противоречие разрешится, если мы обратим внимание на то обстоятельство, что рисунок гиматия на иконах архангела Михаила 3-й редакции довольно точно совпадает с рисунком гиматия на иконах апостола Петра. Такое же сходство наблюдается между иконами архангела Гавриила и апостола Павла 3-й редакции (см. ниже). Здесь также кисть руки вывернута на себя, тс же формы складок. Итак, художник исходил из композиции 2-й редакции, но заменил плащ на хитон, заимстовав рисунок из другого образца. По-видимому, его не удовлетворяла ни 1-я, ни 2-я редакции. Почему? На этот вопрос у нас нет ответа.

Внутри чина одно изображение архангела относится к другому как зеркальное его отражение, отчего архангел держит посох то правой, то левой рукой. Однако этот принцип не выдержан до конца: левый архангел обычно имеет некоторые отличия в рисунке от правого. При этом левые архангелы разных чинов ближе по рисунку между собой, чем с правыми архангелами своих чинов. Следовательно, иконописец и в этом случае не отказывается от использования образца. В отдельных случаях наблюдается как будто перенесение некоторых элементов рисунка одного архангела на другого. Так например, автор ГТГ-97 повторил складку спадающего конца гиматия, обычную для правого архангела, в рисунке левого, отчего она оказалась не позади, а спереди фигуры, что привело к некоторому изменению рисунка и других складок. Но это не индивидуальная черта: то же наблюдается на Фер.

Из множества рассмотренных икон архангелов только на шитом воздухе 1389 г. из ГИМ и ГТГ-55 можно наблюдать оригинальное решение композиции, которое не может быть отнесено ни к одной из трех редакций.

Апостол Петр

Иконография имеет три редакции. Архетипом первой является Бл. Ей следуют немногие иконы: 'Гр., Угл., Яр. и ГГГ-272. Наиболее точной копией является Яр. Копии значительно упрощают рисунок образца и заменяют непривычный синий цвет свитка на обычный белый. Индивидуальные признаки икон ни разу не повторяются, потому можно считать все иконы самостоя-тельными копиями Бл. (ил.8).

Автор Вл. подверг тот же образец существенному, но не принципиальному изменению. Он превратил стоящую фигуру в шагающую, шире открыл хитон на плече, упростил рисунок складок, опустил полу гиматия внизу. Трудно сказать. чем были вызваны эти перемены. Скорее всего, автору Вл. просто трудно было справиться со сложным рисунком складок. О следовании Бл. как образцу свидетельствуют некоторые мелкие детали рисунка: конец гиматия за спиной апостола образует острый угол, а нижний конец хитона заканчивается острой складкой. Эти две детали на других иконах Петра не встречаются. Вариант, представленный на Вл.. можно условно считать 2-й редакцией иконографии Петра.

Полученный результат оказался не вполне удовлетворительным, особенно слаб рисунок нижней части фигуры. Поэтому Вл. не стал образцом ни для одной иконы, он тут же подвергся переработке. При этом из-под гиматия открывается правая рука, что еще больше упрощает рисунок, внизу поднимается край полы гиматия. Возникшая 3-я редакция уже не нуждалась в дальнейшем изменении. К ней принадлежит подавляющее большинство икон. Основные признаки этой редакции: хитон открыт на правой руке и плече, пола гиматия с левой руки уходит за спину и спадает сзади завивающимися складками. Столь значительное изменение композиции предполагает наличие какого-то неизвестного нам иконографического источника.

Наблюдения показывают, что среди многочисленных икон этой редакции выделяется несколько групп, различающихся некоторыми особенностями рисунка. Попробуем построить из них генеалогический ряд и затем определить место каждой иконы внутри группы.

В отдельную группу можно выделить ГТГ-153 и /1ние. Их сближают многие признаки: расположение прядей волос ярусами; только здесь конец гиматия за спиной может рассматриваться как продолжение полы гиматия. опутывающей левую руку; на груди две пересекающиеся складки

материи; треугольный вырез гиматия на шее; в складках полы гиматия на левой руке образуется щель, заполненная тенью; за спиной складки материи на уровне пояса; похожи по форме высветления на бедре. В целом здесь рисунок отличается большей логичностью, что побуждает поставить эти две иконы в начало генеалогического ряда (ср., например. ГТГ-54. где допущена путаница в рисунке складок гиматия под левой рукой). Из названных двух икон вторична Анис., где складки более схематичны, а фигура не вполне пропорциональна, что можно объяснить тем, что художник старательно скопировал верхнюю часть и оставил недостаточно места для нижней.

К ГГГ-153 восходит также большая группа икон, многие из которых совпадают между собой по рисунку вплоть до мелких деталей. Эго, в первую очередь. Юкс., ГТГ-54, Кир.. Гост, и Влас. Протографом среди них является Юкс.. которая по рисунку ближе всего к ГТГ-153. От Влас, происходит ГГГ-44, где впервые появляется новый признак – зубчатый край спадающей с левой руки полы мафория. Этот признак переходит затем в Глуш. и Мур. От Мур., в свою очередь, происходит Кори. Фер. по рисунку ближе всего к Го ст. Так образуется стемма 2-й и 3-й редакций (ил. 9).

Как видим, протографом (если не архетипом) является ПТ-153. Эго может служить косвенным подтверждением осторожного предположения Э. С. Смирновой о происхождении чина из надвратной церкви новгородского детинца и датировке его 1414 г.[865] Иконы этой редакции относятся к живописи Новгорода или северных монастырей.

Выше было отмечено, что иконы архангела Михаила 3-й редакции по рисунку очень похожи на иконы апостола Петра (см., например. ГГГ-54, Гост., Мур.) . В каком направлении шло заимствование: от Петра к архангелам или наоборот? Левая рука и в том, и в другом случае изображается в сильном ракурсе, будучи обращена на себя. Если на иконе Петра это кажется оправданным (апостол прижимает к груди свиток), то у архангела рука с зерцалом производит странное неестественное впечатление. Видимо, создатель 3-й редакции иконографии архангела заимствовал рисунок с какой-то иконы Петра. Эго произошло до 1438 г.. когда быша создана икона Соф.

Апостол Павел

Иконография имеет несколько редакций. Архетип 1-й редакции – Бл. Наиболее точная копия ее – Яр. Более свободная копия – Тр.. от нее происходят ПТ-272 и Глум. Отличительные признаки этой редакции: вертикальное положение книги; положение рук: левая поддерживает книгу снизу, правая прижимает к груди; тело закутано в гиматий. хитон виден узким треугольником на груди и внизу, где задралась пола гиматия; положение ступней ног: правая в профиль, левая сильно развернута в противоположную сторону (ил. 10). на хитон, заимстовав рисунок из другого образца. По-видимому, его не удовлетворяла ни 1-я, ни 2-я редакции. Почему? На этот вопрос у нас нет ответа.

Внутри чина одно изображение архангела относится к другому как зеркальное его отражение, отчего архангел держит посох то правой, то левой рукой. Однако этот принцип не выдержан до конца: левый архангел обычно имеет некоторые отличия в рисунке от правого. При этом левые архангелы разных чинов ближе по рисунку между собой, чем с правыми архангелами своих чинов. Следовательно, иконописец и в этом случае не отказывается от использования образца. В отдельных случаях наблюдается как будто перенесение некоторых элементов рисунка одного архангела на другого. Так например, автор ГТГ-97 повторил складку спадающего конца гиматия. обычную для правого архангела, в рисунке левого, отчего она оказалась не позади, а спереди фигуры, что привело к некоторому изменению рисунка и других складок. Но это не индивидуальная черта: то же наблюдается на Фер.

Из множества рассмотренных икон архангелов только на шитом воздухе 1389 г. из ГИМ и ПТ-55 можно наблюдать оригинальное решение композиции, которое не может быть отнесено ни к одной из трех редакций.

Апостол Петр

Иконография имеет три редакции. Архетипом первой является Бл. Ей следуют немногие иконы: Тр., Угл., Яр. и ГГГ-272. Наиболее точной копией является Яр. Копии значительно упрощают рисунок образца и заменяют непривычный синий цвет свитка на обычный белый. Индивидуальные признаки икон ни разу не повторяются, потому можно считать все иконы самостоя-тельными копиями Бл. (ил.8).

Автор Вл. подверг тот же образец существенному, но не принципиальному изменению. Он превратил стоящую фигуру в шагающую, шире открыл хитон на плече, упростил рисунок складок, опустил полу гиматия внизу. Трудно сказать, чем были вызваны эти перемены. Скорее всего, автору Вл. просто трудно было справиться со сложным рисунком складок. О следовании Бл. как образцу свидетельствуют некоторые мелкие детали рисунка: конец гиматия за спиной апостола образует острый угол, а нижний конец хитона заканчивается острой складкой. Эти две детали на других иконах Петра не встречаются. Вариант, представленный на Вл., можно условно считать 2-й редакцией иконографии Петра.

Полученный результат оказался не вполне удовлетворительным, особенно слаб рисунок нижней части фигуры. Поэтому Вл. не стал образцом ни для одной иконы, он тут же подвергся переработке. При этом из-под гиматия открывается правая рука, что еще больше упрощает рисунок внизу поднимается край полы гиматия. Возникшая 3-я редакция уже не нуждалась в дальнейшем изменении. К ней принадлежит подавляющее большинство икон. Основные признаки этой редакции: хитон открыт на правой руке и плече, пола гиматия с левой руки уходит за спину и спадает сзади завивающимися складками. Столь значительное изменение композиции предполагает наличие какого-то неизвестного нам иконографического источника.

Наблюдения показывают. гго среди многочисленных икон :ггой редакции выделяется несколько групп, различающихся некоторыми особенностями рисунка. Попробуем построить из них генеалогический ряд и затем определить место каждой иконы внутри группы.

В отдельную группу можно выделить ПТ-153 и Анис. Их сближают многие признаки: расположение прядей волос ярусами: только здесь конец гиматия за спиной может рассматриваться как продолжение полы гиматия. опутывающей левую руку; на груди две пересекающиеся складки

материи; треугольный вырез гиматия на шее; в складках полы гиматия на левой руке образуется щель, заполненная тенью; за спиной складки материи на уровне пояса; похожи по форме высветления на бедре. В целом здесь рисунок отличается большей логичностью, что побуждает поставить эти две иконы в начало генеалогического ряда (ср., например. ПТ-54, где допущена пу таница в рисунке складок гиматия под левой рукой). Из названных двух икон вторична Анис., где складки более схематичны, а фигура не вполне пропорциональна, что можно объяснить тем, что художник старательно скопировал верхнюю часть и оставил недостаточно места для нижней.

К ГГГ-153 восходит также большая группа икон, многие из которых сов падают между собой по рисунку вплоть до мелких деталей. Это, в первую оче редь, Юкс., ИГ-54, Кир., Гост, и Влас. Протографом среди них является /Оке. которая по рисунку ближе всего к ИГ-153. От Влас, происходит ПТ-44, гд впервые появляется новый признак – зубчатый край спадающей с левой рую полы мафория. Этот признак переходит затем в Глуш. и Мур. От Мур., в свою оче редь. происходит Корн. Фер. по рисунку ближе всего к Гост. Так образуете стемма 2-й и 3-й редакций (ил. 9).

Как видим, протографом (если не архетипом) является ПТ-153. Эт может служить косвенным подтверждением осторожного предположен!! Э. С. Смирновой о происхождении чина из надвратной церкви новгородского д тинца и датировке его 1414 г.5 Иконы этой редакции относятся к живописи Hoi города или северных монастырей.

Выше было отмечено, что иконы архангела Михаила 3-й редакции по р сунку очень похожи на иконы адостола Петра (см., например. ПТ-54, / осп Мур.). В гаком направлении шло заимствование: от Петра к архангелам или н оборот? Левая руга и в том. и в другом случае изображается в сильном ракурс будучи обращена на себя. Если на иконе Петра это кажется оправданным (апотол прижимает к груди свиток), то у архангела руга с зерцалом производит странное неестественное впечатление. Видимо, создатель 3-й редакции иконограф архангела заимствовал рисунок с какой-то иконы Петр;!. Эго произошло 1438 г., когда была создана икона Соф.

Апостол Павел

Иконография имеет несколько редакций. Архетип 1-й | дакции – Бл. Наиболее точная копия ее –Яр. Болес свободная копня – 'Гр.. нее происходят ПТ-272 и Глуш. Отличительные при знаки этой редакции: вер гальнос положение книги; положение рук: левая поддерживает кншу снизу, п вая прижимает к груди: тело закутано в пзмагнн. хитон виден узким трсуголь ком на груди и книзу. i;ic 'задралась иола гимягия: положение ступней ног: и кая в профиль, левая сильно развернута н противоположную сторону (ил. 10).

Архетип 2-й редакции – Вл. Протографом послужил все тот же Бл., что. однако, здесь почти не чувствуется. Апостол изображен шагающим, книга расположена почти горизонтально: пола гиматия внизу опущена. Эти отличия, как и на иконе апостола Петра, имеют непринципиальный характер и тоже объясняются, по-видимому, неспособностью передать сложный рисунок образца. Рисунок апостола Павла отличается еще большей неумелостью: фигура кажется горбатой, книга повисла в воздухе, складки предельно схематичны и плохо согласованы с формами тела. Художник еще дальше отошел от образца, чем при создании иконы апостола Петра, этим и объясняется его неудача. Неудивительно, что эта икона. как и икона апостола Петра из того же чина, не имеет точных копий. Ее варианты – ГТГ-54 и Кир., очень близкие между собой. По здними репликами являются Ляд., Псков-1488 и Псков-1363 (ил. 11).

На иконах 3-й редакции хитон открыт на левом плече и руке, край гиматия внизу приподнят, другой его конец образует сзади сложную складку, книгу апостол держит вертикально двумя руками перед грудью. Зависимость этой редакции от двух других не просматривается. Заметим, что рисунок одежд очень напоминает иконы архангела Гавриила на многих новгородских чинах, как это было отмечено и для иконы Петра. В обоих случаях рисунок обращенной на себя кисти правой руки кажется более оправданным на иконах апостола, которые по этой причине могут считаться первичными. Старшей иконой 3-й редакции является ГТГ-44, от нее происходят ГТГ-55, Юкс., Фер. (ил. 12).

В особую 4-ю редакцию можно выделить иконы, где у Павла открыт хитон не на левом.а на правом плече. Дополнительными признаками могут служить горизонтальное положение книги и широкая складка рукава хитона вокруг правой руки. Старшей среди них является ГТГ-153, от нее происходят Анис.. Мол., ГТГ-289 и икона из собрания П. Д. Корина

конца XV в. К этой редакции принадлежит ряд икон новгородской провинции (ил. 13).

Иконография апостолов Петра и Павла отличается от других чиновых икон наличием нескольких самостоятельных редакций и множеств вариантов, составленных из немногих трафаретных признаков. Видимо, это можно объяснить тем. что Бл. был был сложен для копирования, а созданная в Вл. редакция оказалась неудовлетворительной.

Левый мученик

Имени мученика мы не называем, потому что слева может быть и Георгий, и Дмитрий. Как показывают наблюдения, иконография зависит не от персонажа, а от его положения в иконостасе (это не касается цвета).

Все иконы левого мученика относятся к одной редакции, архетипом которой является Бл. На всех иконах руки мученика в жесте обращения, одежды состоят из плаща, скрепленного на шее круглой застежкой, и хитона с понизью. Различия сводятся к наличию или отсутствию украшений и мелким деталям рисунка. Наибольшей близостью к архетипу отличается Бород. Только здесь у архангела ноги поставлены вместе, а правая пола плаща распахнута. То же положение ног у Тр., но правая пола здесь запахнута. Бород, и Тр. можно считать двумя самостоятельными списками с Бл. Только на этих трех иконах одежды мученик;! не украшены жемчугом и камнями.

На остальных иконах мученик изображен шагающим, правая пола его плаща запахнута, на одеждах жемчуг и камни. Общим протографом можно считать Тр. На концах цепочки должны находиться те иконы, у которых отсутствует какой-либо признак, общий для всех остальных (в противном случае отсутствующий признак не мог бы появиться вновь). Такими иконами являются: Фер. (другая форма каймы на вороте). Яр. (длинный плащ доходит до понизи). Тихи. (на плаще две застежки и малый тавдий. правая пола имеет другую форму). Анис., ГТГ-54, Кир., Фер. и Яр. чрезвычайно близки по рисунку, поэтому определить последовательность копирования можно только предположительно (ил. 14).

Правый мученик

На Бл. и Тр. фигура правого мученика является почти зеркальным отражением фигуры левого. В других случаях наблюдается сознательное стремление различить мучеников с помощью одежд. Так возникают разные редакции. Только автор Тр. копирует Бл. относительно точно. К той же редакции относятся: ГТГ-254 и ГТГ-331 (ил. 15).

Иконы 2-й редакции настолько отличаются от 1-й. что ее можно считать самостоятельной. Здесь правая пола плаша уходит за спину, а левая имеет подобие разреза. Из-под плаща видно богато украшенное оплечье хитона. Древнейшая икона этой редакции–Анис, ее довольно точно повторяет Кир., а ту еще более точно – Фер. и Яр. Такое же сходство было отмечено нами между иконами левых мучеников этих чинов. Одно наблюдение подтверждает, что протографом была Анис.: здесь на лоб мученика спадает двойной завиток волос, и эту деталь копирует Яр.

Автор ГГГ-54, решая ту же проблему различения мучеников, одевает левого в плащ, завязанный узлом на плече. Так возникает третья редакция иконографии правого мученика. Этот вариант наблюдается также на ГТГ-434 (ил. 16).

Святители

Василий Великий

Архетипом всех без исключения икон является Бл. В Тр. архетип подвергается некоторому изменению: конец омофора, который в Бл. падает за спину, переносится на грудь, правая рука, которая в Бл. придерживает книгу, приобретает жест моления. Образ приобретает типические черты, все индивидуальное исключается, рисунок упрощается.

Созданный в Тр. образ становится протографом для всех остальных русских икон. Его копирует Фер.. точной копией которого является Кир. (не наоборот, так как рисунок складок на подризнике ближе к Тр. у Фер.). От Фер. происходит Глуш. (их сближает отставленная сзади на носок нога), а от Кир. – Бород. (ср. нижний обрез подризника) (ил. 17).

Иоанн Златоуст

Архетипом является Бл. В Вл. он подвергся существенной переработке: конец омо|юра оказался переброшенным на грудь, книга приобрела более спокойное вертикальное положение, в связи с чем изменилось положение ру к. Логика изменений та же. что на иконе Василия Великого.

Вариант Вл. лег затем в основу всех последующих списков. Наиболее точной копией его явдяется Кир. Тр. отличается другой |юрмой орнаментации саккоса. Непосредственно к Вч восходит, по-видимому, также Ми А В-68, (их сближает рисунок кисти левой руки). К Тр. восходит ПТ-272 и ГТГ-153. От последней происходят ГТГ-254, Глуш. и ГТГ-320. Основанием для таких заключений служат изменения рисунка кистей рук и орнаментации саккоса (ил.18).

Из этой схемы выпадает Гх/п.. но это объясняется тем, что здесь иконописец поместил Иоанна Златоуста в левой части тана и потому использовал рисунок фигуры Василия Великого, одев его, однако, в традиционный для Иоанна саккос.

Иконографию других святителей рассматривать не будем: она не представляет собой ничего оригинального и часто совпадает с иконографией двух первых святителей.

Спас в силах

Иконография уже рассматривалась нами ранее[866]. Оказалось, что все иконы относятся к одной редакции, которая образовалась путем непринципиальной переработки Бл. Все иконы настолько близки друг к другу по рисунку. что построить стемму списков не удается.

Рассмотрение иконографии полнофигурного деисусного тана приводит к следующим выводам:

1) для большинства сюжетов деисусного чина единственным архетипом послужили иконы Благовещенского собора (Спас. Богоматерь, апостол Петр, левый мученик, Василий Великий, Иоанн Златоуст). Как правило, архетип подвергался значительной переработке, в процессе которой убирались непривычные для русских иконописцев элементы и упрощался рисунок. В результате создавалась русская редакция иконографии, которая служила затем протографом для большинства икон;

2) такой редакцией для многих типов служили иконы Вл., причем между Бл. и Вл. обнаруживается промежуточное звено. Скорее всего, это был не чин. а прорись;

3) для некоторых сюжетов (Иоанн Предтеча, архангелы, апостол Павел, правый мученик) наряду с Бл. имелись другие архетипы. Их появление иногда имеет смысловое значение: Иоанн Предтеча как пророк – он же как пустынник; ангелы в хитонах и гиматиях как посланцы Господа – ангелы в лоратных одеяниях как слуги царя небесного;

4)исключительная роль Бл. доказывает, что устойчивой иконографии полнофигурного чина до рубежа XIV-XV вв. не существовало. Эго при том. что изображение полнофигурных чинов известно еще в домонгольское время в монументальной скульптуре (Георгиевский собор в Юрьеве-Польском) и прикладном искусстве (киевская диадема в собрании ГРМ);

5) как правило, в одну редакцию входят иконы разного происхождения. Это значит, что иконописные образцы имели свободное хождение по всей территории Руси и появление полнофигурных танов было не только внезапным, но и повсеместным.

Этому выводу не противоречит и средник чина, поскольку новгородский «Спас на троне», как было сказано, генетически восходит к московскому «Спасу в силах»;

6) рассмотрение иконографии полнофигурного деисусного чина подтверждает сделанное на примере «Спаса в силах» заключение о

всеобщем использовании образцов. В большинстве случаев образцы копировались достаточно точно, хотя и без применения механических способов перевода рисунка.

Судя по иконам деисусного чина, пользуются образцами все русские художники. Такие выдающиеся произведения, как Каш. и Фер., являются достаточно точными копиями. Однако автор Бл. образцами не пользовался. Если это не Феофан, о котором писал Епифаний Премудрый, то, несомненно, выдающийся грек. Вольно относился к образцам автор Анис., в живописи которого отмечают влияние юго-славянской традиции. Видимо, точное следование образцам – свойство именно русских иконописцев. Осуждение Епифанием такой манеры говорит о его личном пристрастии к манере греков;

7) работа иконописцев по образцу позволяет использовать при изучении иконографии некоторые методы текстологии, в частности, метод построения генеалогических схем, или стемм. Стемма наглядно показывает движение иконографии, наличие родственных связей между иконами. Рискну высказать мнение, что построение стеммы со временем станет обязательным этапом изучения иконы. подобно тому, как в современной филологии изучение произведения средневековой литерагуры основывается на изучении истории его текста.

Несовпадение стемм различных иконографических типов свидетельствует о том,что образцами для иконописцев служили не чины целиком, а отдельные иконы. Более того, заимствоваться могут отдельные элементы образца, даже из иконы на другой сюжет. Эго доказывает, что, копируя образец, иконописец руководствуется не уважением к канону, а обычным для ремесла принципом экономии труда [867].

Примечания

* Для сокращения текста введем условные обозначения деисусных чинов, о которых пойдет речь:

Анис. – ГТГ, из собр. А. И.Анисимова. первая половина XV в. (Антонова В. И.. Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи [ГТГ): Опыт историко-художественной классификации. М., 1963. Т. 1–2. Кат. 203).

Бл. – Благовещенский собор Моск. Кремля, 90-е годы XIV в. (Вздорнов Г. И. Феофан Грек: Творческое наследие. М., 1983. Ил. II. 1–9).

Бор. – ГИМ, из церкви Покрова в Боровске, первая треть XVI в. (Кытасова II. JI. Русская икона XIV-XVI веков: Государственный Исторический музей. Л., 1988. № 42).

Бород. – ЦМиАР, из церкви Ризоположения с. Бородавы

Кирилловского р-на Вологодской обл., около 1486 г. (Салтыков А. А. Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. Л„ 1981. № 34–35).

Вл. – ГТГ, ГРМ, из Успенского собора во Владимире, около 1408 г. (Антоново В. М.,Мнева Н. Е. Указ соч. Кат. 223).

Влас. – Новгородский музей, из церкви Власия (?) в Новгороде, вторая половина XV в. (Смирнова Э. С., Лаурина В. К. Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода: XV век. М.. 1982. № 33).

Чуб. – ГИМ. из собр. Л. К. Зубалова. конец XV – начало XVI в. (Кьпласова II. Л. Указ. соч. 1988. № 10–13).

Каш. – ГРМ, из Воскресенского собора г. Кашина, XV в. (Дионисий и искусство Москвы XV-XVI столетий: Каталог выставки. Л., 1981. № 5).

Кир. – Кирилловский музей, из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря: около 1497 г. (Лелекова О. В. Иконостас Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. 1497 год. М.. 1988).

Корн. – ВОКМ Глуш. – ВОКМ. из Покровского собора Глушицкого монастыря. Конец XV начало XVI в. (Рыбаков А. А. Художественные памятники Вологды XIII – начала XX века. Л., 1980. № II).

Гхт. ГТГ, из Никольской церкви с.Гостинопольс на Волхове, вторая половина конец XV в. (Смирнова С., Лаурина В. К., Гордиенко У А. Указ соч. № 55).

ПТ-44 – ГТГ, из церкви Рождества на кладбище в Новгороде, вторая половина XV в. (Антонова В. М., Мнева И. Е. Указ. соч. Кат. 44).

ГТГ-54 – ГТГ, из старообрядческой Покровской церкви в Гавриковом пер. в Москве, вторая половина XV в. (Там же. Кат. 54).

ПТ-55 – ГТГ, из собр. С. П. Рябушинского, первая половина XV в. (Там же. Кат. 55).

ГГТ-81 – ГТГ, из собр. А. В. Морозова. XV в. (Там же. Кат. 81).

Г7Т-97 – ГТГ, из собр. А. И. Анисимова, вторая половина XV в. (Там же. Кат. 97). П'Г-123 – ITT. из собр. И. С. Остроухова. конец XV в. (Там же. Кат. 123).

П'Г-132 – ГТГ, из собр. И. С. Остроухова. конец XV – начало XVI в. (Там же. Кат. 132).

ГГГ-153 – ГТГ, из собр. И. С. Остроухова, первая половина XV в. (Там же. Кат. 153).

П'Г-179 – ГТГ, из собр. И. С. Остроухова. Первая половина XV в. (Там же. Кат. 179).

ГТГ –254 – ГТГ. из ГИМ. первая половина XV в. (Там же. Кат. 254).

ГТГ-272 – ГТГ, из собр. Е. И. Силина, 1490-е (?) годы. (Там же. Кат.

272).

ПГ-289 – ГТГ, из Углича, конец XV в. (Там же. Кат. 289).

ПГ-320 – ГТГ, из собр. А. И. Анисимова, XV в. (Там же. Кат. 320).

ПГ-331 – ГТГ, из собр. Е. Е. Егорова. XV в. (Там же. Кат. 331).

ПГ-434 (Церковь походная) – ГТГ, из собр. А. В. Морозова, первая половина XVI в. (Там же. Кат. 434).

Дм. – Дмитровский музей, из Успенского собора Дмитрова, начало XV в. (Сорока- шый В. М. Деисусный чин начала XV века из Успенского собора в Дмитрове // ДРИ: XIV-XV вв. М., 1984. С. 243–251).

Зар. – Частное собрание за рубежом, XIV в. (Смирнова Э. С. Живопись Великого 11овгорода: Середина XIII – начало XV века. М.. 1976. № 15).

, из Корнилиево-Комельского монастыря, конец XV – начало XVI в. (Рыбаков А. А., Указ. соч. № 15).

Ляд. – ГЭ, из Покровской церкви с.Лядины Каргопольского р-на Архангельской обл., первая половина XVI в. (Косцова А. С. Древнерусская живопись в собрании Эрмитажа. СПб..1992. № 68–73).

Моя. («Молящиеся новгородцы») – Новгородский музей, из неизвестной церкви в Новгороде. 1467 г. (Смирнова Э. С., Лаурина В. К. Гордиенко Э. А. Указ. соч. № 28).

МиАР-68 – ЦМиАР, из Муромского музея, первая треть XVI в. (Салтыков А. А. Указ. соч. № 68–69).

Мур. – ГРМ, из Муромского монастыря на Онежском озере, вторая половина XVв.

(Смирнова Э. С., Лаурина В. К. Гордиенко Э. А. Указ. соч. № 37).

Пел. (Шитый иконостас) – ГТГ, из Троице-Сергиева монастыря, середина XV в. (Маясоеа И. А. Древнерусское шитье. М., 1971. № 17).

Псков-1363 Псковский музей, из церкви Дмитрия в Поле, Середина XVI в. (Родни нова II. С. Псковские иконы XIII XVI веков. Л., 1990. № 120 131).

Псков-1488 – Псковский музей, первая треть XVI в. (Гам же. № 50–56).

Пяти. – ЯХМ, из церкви Параскевы Пятницы в Ярославле, первая треть XV в. (Ярославская иконопись: Каталог выставки / Сост. И. П. Болотцева. Ярославль. 1981. Кат. 5.

Соф. – Новгородский музей, из Софийского собора в Новгороде. 1438 г. (Смирнова Э. С., Лаурина В. К, Гордиенко Э. А. Указ. соч. № 8).

Те. – ЦМиАР, из Калининского музея, первая половина XVI в. (Салтыков /1. А.

Указ. соч. № 100).

Тих в – ГТГ. из Тихвинского Успенского монастыря, XVI в. (Антонова В. П.. Мнева И. Е. Указ. соч. Кат. 648).

Гр. – Троицкий собор Троице-Сергиевого монастыря, 1425–1427 гг. (Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея. М.. 1977. Кат. 2–16).

Угл. –ГТГ, из Угличского музея, последняя четверть XV в. (Антонова В. П., Мнева Н. Е. Указ. соч. Кат. 270).

Фер. – ГТГ. ГРМ. из собора Ферапонтова монастыря. 1502 г. (Там же. Кат. 278). Черн. – ЦМиАР, из с. Чернокулово Юрьев-Польского р-на Владимирской обл., начало XVI в. (Салтыков А. А. Указ. соч. № 86–94).

Юкс. – ГРМ, из д. Юксовичи близ Лодейного поля Ленинградской обл.. Около 1493 г. (Laourina V. Les icones de Novgorod XII-XVII siecles. Leningrad, 1980. № 135–140).

Яр. – ЯХМ. из собора Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле, первая половина XV в. (Ярославская иконопись. Кат. 8).

Сорокатый В. М. Праздничный ряд русского иконостаса. Иконографические программы XV–XVI вв

В праздничном чине русского иконостаса с XV в. видное место принадлежало иконам на темы Страстен и евангельских событий, совершившихся по Воскресении Христа. Известны датируемые XVI в. иконы Воздвижения креста, а также Троицы Ветхозаветной и некоторые другие из этого же яруса иконостаса, не встречающиеся в соответствующей части иконостасов того же времени в других странах и землях православного мира.

Обычно данное явление принято считать следствием имевшей место в XV-XVII вв. перманентной тенденции к разрастанию высокого иконостаса в целом и числа икон в пределах каждого из его ярусов. Но это объяснение не может быть признано удовлетворительным. Оно указывает на неразвитость суждений об истории иконостаса, о хронологии изменений в его составе и об общей перспективе его развития, и не раскрывает значения конкретных сюжетов в иконографических программах как иконостаса, так и его праздничного ряда, отчего сами эти программы представляются чем-то аморфным, лишенным структурной определенности.

Но в возникновении, росте или затухании интереса к тем или иным темам в составе иконостаса как раз и обозначаются ступени этого процесса. Данная работа является попыткой первичной систематизации и осмысления материалов для изучения тематического состава и содержания праздничного ряда русских иконостасов XV-XVI вв.

Формам убранства византийского алтарного темплона. предшествовавшим русскому высокому иконостасу, посвящена значительная литература[868]. Не претенду я на сколько-нибудь полный обзор содержащегося в ней материала, приведем лишь некоторые примеры, позволяющие судить об основных этапах эволюции сюжетно-иконографического состава праздничного цикла, входившего в это убранство.

Праздничный ярус русского иконостаса восходит к наиболее распространенному в древности типу оформления темплона – ряду икон важнейших праздников литургического года. Самое раннее упоминание о двенадцати праздничных сюжетах, помещенных на алтарном эпистилии.

содержится в письменном источнике 1081г.[869] К. Уолтер относит к XI в. и само возникновение данного типа убранства алтарной преграды, связывая его с введением именно в этом столетии сцен Евхаристии в программу росписей алтарной апсиды. Ученый указывает, что между двумя видами декорации алтарной зоны храма тогда произошло разделение функций: сцены Евхаристии оказались предназначенными для созерцания духовенством, совершающим литургию, иконы же алтарной преграды, закрыв для молящихся пространство апсиды вместе с самим совершаемым там действом и с живописью на ее стенах, стали представлять литургию в символических образах[870].

Древнейшие из сохранившихся праздничных икон, предназначавшихся для размещения на алтарном темплоне, относятся к XII – началу XIII в. Часто это двенадцать сюжетов, последовательность которых соответствует евангельской хронологии: «Благовещение». «Рождество Христово». «Сретение». «Крещение». «Преображение». «Воскрешение Лазаря». «Вход в Иерусалим», «Распятие». «Воскресение». «Вознесение», «Сошествие Св. Духа», «Успение Богоматери». Заданным подбором, известным также по множеству поствизантийских памятников. закрепилось название Dodecaorton. Таков самый ранний из дошедших до нас целиком алтарных эпистилпев. созданный в XII в. для одного их храмов монастыря св. Екатерины на Синае[871].

Но уже на раннем этапе своего существования праздничный цикл в его варианте. связанном с алтарной преградой, не был единообразным. Он мог включать в себя страстные сюжеты, например. «Тайную Вечерю», как на одном из шнстилиев в том же монастыре[872] (отнесение хранящейся там иконы «Омовение ног» X в. к числу изначально предназначенных для алтарного темп лона[873] К. Уолтер находит неубедительным)[874]. Другой пример – находящиеся там же две части алтарной вимы последней четверти XII в., первоначально состоявшей из трех частей с пятнадцатью сюжетами. Этот цикл открывают сцены «Рождество Богородицы» и «Введение во храм», за которыми следуют двенадцать названных выше сюжетов, посередине ряда помещен трехфигурный Деисус[875]. По сюжетному составу данному памятнику полностью аналогичен другой синайский цикл икон того же назначения, написанных также на трех досках, который датируется приблизительно 1200 г.[876]

Названные богородичные сюжеты вводятся в состав эпистилия, по-видимому, в силу особой торжественности празднования Рождества Богородицы и Введения во храм. Но присутствие Деисуса среди сцен праздников требует иного объяснения. Оно свидетельствует о том, что

рассматриваемые эпистилии воспринимались не как праздничный чин в том его понимании, которое приложимо к более позднему материалу, то есть не только в качестве ряда икон главных праздников года. В данную композицию вкладывалось содержание алтарной преграды в целом, она отражала литургический смысл всей алтарной части храма. Деисус являлся не дополнением к праздничным сценам, но центральным сюжетом. Он означал достигаемую богослужением и участием в нем милость, умоление, в нем находила выражение тема литургической жертвы, причастности верных к се приношению, то сеть тема церкви, ее роли в осуществлении божественного промысла. Осевое положение Деисуса ставит его вне евангельской хронологии. Кроме того, он находится между сценами Преображения и Воскрешения Лазаря, в которых особенно ярко проявляется божественная слава Христа, и потому в содержании самого Деисуса подчеркивается мысль о Втором пришествии. В содержании же праздничных сцен оттеняется включенность их не только во время, циклически повторяющееся в каждом богослужении, но и во время, текущее к эсхатологическому концу.

Очевидно, что эпистилий в таком его составе не являлся набором икон, которые можно снимать с темплона, чтобы класть на аналой в дни определенных празднований. Предположение о подобном их использовании[877] входит в противоречие с очень рано оформившимся принципом объединения многих праздничных сюжетов на досках горизонтального (|юрмата. Смысл этих сцен шире, чем напоминание о священных событиях в их календарной последовательности. В большей степени они указывали на место, отводимое памяти о том или ином событии в ходе совершаемой в храме литургии.

Насколько позволяют судить сохранившиеся памятники, в палеонтологический период происходит изменение сюжетно-тематического состава изображений, помещаемых на эпистилии алтарного темплона. Число сюжетов увеличивается композиционная схема эпистилия усложняется. Например, на датируемом XIV – XV вв. эпистилии из церкви Панагии Теоскепастис на Кипре 23 сюжета, заключенные в арочные обрамления, образуют двухрядную композицию, которая разворачивается в обычной последовательности сначала в верхнем, потом в нижнем ряду, причем Страстная неделя и события, имевшие место по Воскресении. выделены в особый цикл: после Входа в Иерусалим и до Вознесения изображены Тайная вечеря. Предательство Иуды. Распятие. Снятие со креста. Оплакивание. Положение во гроб. Сошествие во ад. Явление ангела женам-мироноси- цам. Явление Христа

ученикам. Явление Христа женам-мироносицам в саду. Второе явление Христа ученикам и Уверение Фомы[878]. Однако и здесь последовательность сюжетов не вполне «историческая». Между сценами «Явление Христа женам-мироносицам» и «Явление Христа ученикам» помещен трехфигурнып Деисус. Кроме того, всю композицию фланкируют изображения двух пророков, обращенных к центру эпистилия – как бы зародыш пророческого ряда, известного по русским иконостасам начиная с XV в. Несмотря на провинциальное происхождение данного памятника, его высокие художественные достоинства и отточенность его содержания позволяют видеть в нем важное явление в истории иконостаса на византийской почве. По-видимому, иконографическая программа данного эпистилия. возникшего на достаточно зрелой стадии того нового этапа истории иконостаса, который мог начаться уже в раннепалеологовскос время, суммирует результат развития праздничного цикла в убранстве алтарной преграды на этом этапе.

Развернутые страстные циклы в составе алтарного эпистилия и некоторых стенных росписей первой трети XIV в., например, фресок Старо Нагоричнно 1316–1318 гг.[879] были явлением одного порядка. А. Н. Грабар высказал мысль о заимосвязанности программы этих фресок и идеи закрытой алтарной преграды[880]. Новое осмысление пространства храма и совершаемой в нем литургии, вы-звавшее к жизни произведения, подобные этим росписям и эпистилию из церкви Панагии Теоскепастис, несомненно складывалось под влиянием определенных изменений в богослужении.

С начала XIV в. широко распространяется богослужение по Иерусалимскому уставу[881]. К. Х. Фельми обратил внимание на то, что в относящемся к данному столетию «Толковании Божественной литургии» Николая Кавасилы эсхатологический аспект начинает уступать историческому. В центре этого комментария – евангельские события, передаваемые литургическим действом «подряд в символах в соответствии с течением земной жизни Сына Божия»[882]. Интерес к истории, в особенности к событиям Страстной недели, с наибольшей силой сказывается в канонах, характерных для типикона Саввы Освященного. Вместе с тем. рост интереса к историческому началу в осмыслении литургии был связан не столько с вытеснением Иерусалимским уставом Студийского, который в данном отношении не имел от него существенных отличий, сколько с тем. что устав св. Саввы вытеснял устав константинопольского храма св. Софии, который «в песенном последовании... более соответствовал эсхатологическому пониманию

богослужения, чем Иерусалимский устав»[883].

Иерусалимский устав разнообразнее Студийского в вариантах суточных служб и превосходит его в насыщенности гимнографическим материалом[884], с чем также следует связывать дальнейшее развитие праздничного ряда в сторону умножения числа сюжетов и подробной разработки отдельных тем. которые стали еще более многообразно перекликаться друг с другом.

Может оказаться плодотворной высказанная А. М. Лидовым догадка о том. что на направленности эволюции алтарной преграды в поздневизантийский период сказалось новое чинопоследование литургии, составленное константинопольским патриархом Филофеем в бытность его игуменом афонской Лавры и позже, в третьей четверти XIV в., когда он стал патриархом, введенное им в широкое употребление. При осуществлении этой редакции Иерусалимского устава учитывался мистический опыт исихастов XIV в.[885] Исихастские идеи оказали глубокое воздействие на последующее развитие искусства, сказались на самой концепции художественного образа. Обновленное этими идеями восприятие, с одной стороны, богослужения, с другой – иконного образа обусловило и подготовило возникновение новых форм архитектурной организации и иконного убранства алтарной преграды.

Сохранившихся праздничных икон палеологовского периода недостаточно для детального суждения об эволюции состава и внешнего оформления праздничного цикла на алтарных преградах XIV – первой половины XV в. и для точной периодизации происходивших в нем изменений. Но поскольку этот процесс был связан с развитием иконостаса в целом, возможны общие суждения о нем. Его направленность определялась эволюцией литургических обрядов. С конца XII в. они стали объединяться в связное действо, в котором повысилось значение чина проскомидии. Этим было обусловлено распространение алтарной преграды вширь. Даже самые крупные ранние эпистилии. в том числе с изображением праздников, имели сравнительно небольшие размеры и помещались только против центральной части алтаря – в соответствии с представлениями об особой ее сакральной значимости. Но в XII в. обозначилось стремление изолировать от молящихся всю алтарную зону' храма, которая начала восприниматься как обладающая более равномерной сакральной напряженностью[886]. Если жертвенник оставался открытым или если перед ним имелась преграда, проницаемая для взоров, отсутствовали побудительные мотивы к тому, чтобы пояснить приуготовление бескровной жертвы сюжетами икон этой преграды.

Принятие же формы иконостаса, закрывшего все алтарное пространство, отвечало новому пониманию функций этой структуры и способствовало разрастанию вмещаемого ею иконного убранства.

Кроме того, с отказом от песенного последования по Уставу Великой (Софийской) церкви молящиеся перемещались из периферийных частей храма в центральный неф. это также требовало более отчетливого отделения алтарной зоны в целом от помещения для молящихся. В небольших храмах это происходило независимо от особенностей богослужения[887].

Обе данные тенденции совпали с развитием интереса к событийному, историческому аспекту интерпретации богослужения в художественных образах, который также нашел выражение в развитии праздничного цикла в убранстве алтарной преграды, особенно за счет наиболее связанных с евхаристической темой страстных и пасхальных сцен.

В таких праздничных циклах, как помещенный на эпистилии из церкви Панагии Теоскепастис. обилие этих сцен соответствует роли Евхаристии в суточном, седмичном и годовом богослужении, постоянному переплетению их материала чтений и песнопений, в каждодневных службах. Вместе с тем. весь цикл со столь расширенной иконографической программой отвечал сложности годового круга богослужения, включающего богослужение месяцеслова, великопостного и пасхального кругов, материал каждого из которых включается в структуру суточного круга[888]. Из этого следует, что хотя развитие событийного начала в изображениях, помещаемых на алтарной преграде, было связано с усилением исторического аспекта в переживании литургии и даже являлось признаком определенного перелома в ее осознании, оно не приводило к вытеснению эсхатологического переживания самих изображаемых событий. Расширение тематического состава праздников отвечало стремлению к более полному слиянию всего цикла с ходом богослужения, способствовало органическому включению всех и каждого из его элементов в эсхатологическое по своей природе литургическое время. Благодаря этому' и на позднейшем этапе развития праздничного цикла, помещаемого на византийской алтарной преграде, сохранялся необходимый баланс между историческим и эсхатологическим аспектами интерпретации его сюжетов.

Описанные процессы неминуемо должны были привести к заполнению алтарной преграды иконами на всем се протяжении, к росту размеров икон и к становлению праздничного ряда как самостоятельного образования, в которое уже не могла включаться дсисусная композиция.

О такой направленности дальнейшего развития свидетельствуют поствизантийские памятники. Н их иконографический состав вводятся и некоторые новые темы, неизвестные по праздничным щитам византийских алтарных преград. Так, в праздничном ряду из афонского монастыря Дионисиу. датируемом второй половиной XV – началом XVI в., имеется икона «Усекновение главы Иоанна Предтечи». Издатели этого чина обосновывают ее присутствие тем. что память о данном событии является главным храмовым праздником монастыря, и высказывают предположение, что она возникла несколько позже других икон ансамбля[889]. Эго допущение неубедительно, поскольку стилистически «Усекновение главы Предтечи» от них не отличается, и кроме того, оно ничего не объясняет, ибо и в более позднее время этот новый сюжет пришлось бы на тех же основаниях вводить в число традиционных. Вероятно, для включения в праздничный ряд данного сюжета, близкого по своему содержанию к христологическому циклу. было достаточно указанной локальной особенности богослужения. Но вместе с тем. как будет показано ниже на примерах русских иконостасов, он мог стать частью праздничного ряда и вне связи с предтеченским храмовым посвящением – как образ одного го наиболее торжественных праздников года.

Праздничные регистры иконостасов XVI в. из некоторых церквей Кипра состоят из большого числа икон и имеют еще более широкий и многообразный иконографический репертуар. Так насчитывающий[890] иконы праздничный ряд иконостаса начала XVI в. из церкви Панагии Кафолики в Пелендри начинают две иконы Благовещения; кроме образов других событий, совершившихся по Воскресении Христа, здесь есть иконы «Явление Христа Марии Магдалине», «Беседа Христа с самаритянкой у кладезя»23. Праздничный ряд из 21 иконы, находящийся в монастыре Св. Неофита близ Пафоса, исполненный в 1544 г. мастером Иосифом Хурисом, начинается с очень развитого протоевангельского цикла, куда входят «Отвержение даров», «Благовестив Иоакиму» и «Благовестив Анне»[891].

А в праздничном ряду небольшого иконостаса XVI в. из церкви св. Николая в Клонари. состоящем всего из 11 икон, тем не менее имеются «Благовестив Иоакиму». «Благовестив Анне» и «Зачатие св. Анны»[892].

Многоотеночность содержания и вариативность сюжетно-иконографического состава убранства алтарной преграды византийского храма сыграли большую роль при возникновении и дальнейшем развитии как русского высокого иконостаса в целом, так и являющегося его частью

праздничного ряда.

Самый ранний из сохранившихся русских праздничных чинов, принадлежащий Софийскому собору в Новгороде (1341 г.), имеет иконографический состав. наиболее строгий и краткий из рассмотренных. Это три иконы с 12 сюжетами Додекаортона в традиционной «исторической» последовательности[893]. Из предшествующего изложения следует, что для своего времени такой состав был несколько архаическим. В данном выборе, несомненно, сказалось то, что богослужение в соборе велось по уставу Великой церкви. Не исключено также, что условием заказа 1341 г. было повторение более ранних икон собора. В совокупности с располагавшимися под «праздниками» по сторонам от проема царских врат местными иконами «Павел и Петр» XI в. (Новгородский музей) и «Спас Золотая риза» (Музей «Московский Кремль») они составляли иконостас[894]. Как ни внушительны были его размеры, он еще не был тем. что принято называть русским высоким иконостасом. Располагаясь между алтарными столпами, даннаг структура преграждала только пространство центральной апсиды, оставляя боковые алтарные помещения открытыми для обозрения из наоса[895].

Возникновение высокого иконостаса вполне обоснованно принято связывать с распространением в Московской Руси в конце XIV в., при митрополитt Киприане. богослужения по Иерусалимскому уставу[896]. Следует отмстить, что этот устав вытеснял господствовавший прежде Студийский устав, приходил см; на смену, во-первых, в исторически очень краткий период, и, во-вторых, в то время, когда уже отчетливо проявился характер воздействия Иерусалимского устава' на искусство. Быстрота перехода от одного устава к другому должна была обострить восприятие различий как между ними самими, так и между' теми формами алтарной преграды, которые представлялись соответствовавшими каждому и них. Складывавшийся в Византии в процессе длительной и сложной эволюции вариант алтарной преграды, перекрывающей все пространство алтаря и снабженной наиболее полно отражающим литургическое чинопоследованис иконным убранством, в этой ситуации мог осознаваться как естественная и даже обязательная принадлежность богослужения по уставу св. Саввы[897]. Однако для осуществления перехода к новой иерархической упорядоченности, отличающей высокий русский иконостас от алтарной преграды византийского храма, требовалось активное переосмысление ее структуры и содержательного наполнения. В выработанной в Москве новой иконографической программе, более многочасдной, с более сложной внутренней соподчиненностью состав и

иконография деисусного чина византийской алтарной преграды подверглись радикальному пересмотру, пророческий ряд стал в сущности новым образованием, и лишь праздничный ряд по-видимому, остался в составе, заданном синхронными византийскими образцами.

Уже при возникновении русского высокого иконостаса его праздничны ряд существенно отличался по своему сюжетному составу от «праздников» новгородского Софийского собора. В число 14 икон древнейшего из таких чино принадлежащего Благовещенскому собору Московского Кремля, кроме «дву и: десятых праздников» входят «Тайная вечеря» и «Положение во гроб». Хотя в результате изысканий последних десятилетий изначальная принадлежность нет этих икон данному собору, а также связывавшаяся с его историей точная дата возникновения (1405 г.) были подвергнуты сомнению[898], высочайшее художественное качество икон не позволяет усомниться в том, что они были созданы для одного из важнейших храмов Московского Кремля или Московской земли, датировка же их началом XV в. осталась непоколебленной[899]. Поскольку происхождение этого комплекса не выяснено окончательно, нет оснований для уверенно суждения о том,. с какой полнотой он сохранился. Но и в наличном его составе отчетлива тенденция, прослеживаемая в праздничных чинах других ранних московских иконостасов. Она выразилась в росте числа «праздников» и выделении

в их составе страстного цикла.

Очевидно, не полностью сохранился праздничный ряд иконоста 1448–1410 гг. из Успенского собора во Владимире, от которого до нас дошли иконы «Благовещение», «Вознесение», «Воскресение» (все – ГТГ). «Сретение» и «Богоявление» (обе – ГРМ)[900] и, кроме того, вторично использованные древние доски, на которых в XVIII и XIX вв. были написаны «Рождество Богородицы», «Введение во храм», «Рождество Христово». «Вход в Иерусалим», «Преображение» и «Успение»[901]. Для полноты «двунадесятых» здесь недостает «Распятия», Воскрешения Лазаря» и «Сошествия Святого Духа», вместе с которыми названные сюжеты могли составлять чин из 14 икон.

Но, согласно описям конца XVII в., во владимирском иконостасе было 25 «праздников»[902]. Столько же их было там и в 1771 г., когда составлялась «Опись ветхого серебра», снятого с икон данного иконостаса перед заменой его новым иконостасом[903]. Зная лишь общее количество икон владимирского иконостаса по описи 1708 г.. М. А. Ильин рассчитал число икон в его рядах, удивительно точно совпавшее с указанным в этих не известных ему источниках[904]. В отличие от описей XVII в., в описи

1771 г. приводятся названия икон, в их числе и праздничных. Кроме «двунадесятых», это еще 13 икон: «Омовение ног», «Тайная вечеря», «Страстной образ первой» (вероятно, «Целование Иуды»), «Представление Христово к Каиафе», «Ругание иудейское ко Христу», «Ведение ко креслу», «Восхождение на крест», «Снятие со креста», «Положение во гроб», икона с тем же названием (возможно «Оплакивание»), «Жены-мироносицы», «Фомино уверение» и «Живоначальная Троица»[905]. Н. К. Голейзовский и В. В. Дергачев полагают, что это и есть первоначальный состав праздничного ряда, но не раннего XV в., а 1481 г.

Дело в том, что, не считаясь со стилем сохранившихся икон, эти авторы приписали их Дионисию и отнесли к исполненному им в 1481 г. вместе с другими мастерами иконостасу Успенского собора Московского Кремля, который якобы был перенесен в XVII в. во владимирский Успенский собор. В качестве доказательства этой идеи они приводят свою графическую реконструкцию иконостаса[906].

Но с обеими реконструкциями нельзя согласиться. Они исполнены без тщательного исследования следов крепления тябл иконостаса во владимирском соборе и опираются на поздние источники, отражающие его состав, по-видимому, с теми изменениями, которым он подвергся до конца XVII в. В реконструкции. разработанной М. А. Ильиным, наибольшие возражения вызывает не то. что для раннего XV в. здесь слишком велик праздничный ряд[907], – ведь чин, помещенный на эпистилии из церкви Панагии Теоскепастис, почти столь же обширен. Неправдоподобно предположение, что боковые крылья древнего иконостаса распространялись на пристроенные князем Всеволодом галереи-притворы, восточные компартименты которых не имели прямой функциональной связи с алтарным пространством собора[908]. Вместе с тем, даже сохранившихся икон деисусного чина слишком много для размещения их только в предалтарном пространстве собственно собора, с разрывами на западных гранях алтарных столпов. Неубедительна и схема расположения ярусов иконостаса в двух разных пространственных планах, исполненная В. В. Филатовым также не на основе натурных исследований, но лишь в оправдание несогласованности размеров икон с архитектурой алтарной части храма в том случае, если этот иконостас действительно расчленялся алтарными столпами[909]. Реконструкция Н. К. Голейзовского и В. В. Дергачева, не приемлемая в целом, содержит неточности и в характеристике сюжетно-иконографического состава этого, как они считают, дионисиевского иконостаса. Распространенные в праздничных чинах с древнейших времен мариологические сюжеты они оценивают как

редкие и полагают, что в «Васильевском» чине не было «Рождества Богородицы» и «Введения во храм»[910], хотя на происходящих оттуда иконах с этими названиями имеются остатки красочного слоя начала XV в.[911]

В. Г. Брюсова попыталась примирить предложенные Н. К. Голсйзовским и В. В. Дергачевым реконструкцию и интерпретацию истории иконостаса со стилем его икон. Связав их с творчеством как Андрея Рублева, так и Дионисия, она предположила, что иконостас начала XV в. был около 1481 г. перенесен в московский Успенский собор, где его только поновил Дионисий со своей артелью, а в середине XVII в. он был возвращен во владимирский Успенский собор[912]. В результате история памятника представилась еще более путаной.

Очевидно, проблемы истории этого иконостаса не могут быть решены без серьезного повторного исследования как архитектуры Успенского собора во Владимире, так и происходящих оттуда икон. Отметим лишь следующее. Хотя в начале XV в. уже могли существовать праздничные ряды из 20 и более икон, соответствующий чин владимирского иконостаса, вероятно, был все-таки меньше. Чин, реконструированный на основании описи 1771 г.. имеет детали, необычные для начала XV в. В частности, неизвестна ни одна столь ранняя праздничная икона Троицы. Ниже мы попытаемся показать, что с включением этой иконы в праздничный ряд его содержание приобретает качество, характерное скорее для позднего XV в. Страстной же цикл, фиксированный описью 1771 г.. по детальности отображения событий Страстной недели не имеет себе равных до начала XVI в. (см. ниже). Такие циклы, особенно широко распространяющиеся в русских иконостасах с возникновением страстного ряда в качестве самостоятельного образования[913], не совсем корректно только на основании позднейшего письменного источника вносить в число икон иконостаса, созданного, согласно верной его датировке, в начале XV в. И вовсе не правомерно признание за таким источником большего авторитета, чем за сохранившимися произведениями.

К чину из владимирского Успенского собора близок по времени возникновения праздничный ряд иконостаса Троицкого собора Троице-Ссргиевого монастыря 1425–1427 гг. сохранившийся полностью и состоящий из 19 икон. Кроме икон «двунадесятых праздников», в нем имеются сюжеты Страстей: «Омовение ног», «Тайная вечеря», «Снятие со креста», «Положение во гроб», с поясняющими таинственный смысл происходившего на Тайной вечере «Преподанном вина» и «Преподанием хлеба». Сцены Евхаристии, находящиеся почти на осевой линии этого

иконостаса, подчеркивают литургический характер всего чина. Не нарушая «исторической» последовательности сюжетов, они акцентируют символическую сторону его содержания. Сцена «Явление ангела женам-мироносицам у гроба» дополняет пасхальный цикл[914].

Об интересе к страстной теме в праздничном ряду иконостаса свидетельствует принадлежавшая к подобному чину небольшая московская икона середины XV в. «Омовение ног» из собрания Н. П. Лихачева (ГРМ)[915].

В памятниках конца XV – начала XVI в. наблюдается несколько иное, чем в первой половине XV в., осмысление чиновой композиции. То, что в иконостасе Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря около 1497 г. больше сцен Страстей, чем в троицком иконостасе (это «Омовение ног», «Тайная вечеря». «Суд Пилата». «Несение креста». «Утверждение креста». «Снятие со креста». «Положение во гроб»), а события по воскресении Христа, кроме иконы «Жены-мироносицы у гроба», представлены еще и «Уверением Фомы», объяснимо большими размерами этого собора. Но в «историческую» последовательность сюжетов здесь вставлено «Преполовение» («Проповедь отрока Христа во храме»). которое, нарушая ее, подчеркивало значение Пятидесятницы. – наряду с иконами, посвященными Женам-мироносицам и Уверению Фомы. Обилие сюжетов Страстной недели уравновешивалось детально представленной Пятидесятницей. в целом асе предпасхальный и пасхальный циклы, с обязательными «Распятием». «Воскресением». «Вознесением» и «Сошествием Св. Духа», занимали больше половины ряда, включавшего, наряду с «двунадесятыми» праздниками, также «Рождество Богородицы» и «Введение во храм»[916].

Интересной особенностью кирилловского чина было то. что он заканчивался иконой столпника Алимпия[917]. Смысл помещения ее в праздничный цикл неясен. Но следует принять во внимание, что в иконостасе церкви Св. князя Владимира того лес монастыря (1554 г.). праздничный ряд завершался иконой столпников Даниила и Симеона[918]. Это указывает на существование определенной местной традиции. Если предположить, что на несохранившейся июне соборного иконостаса был изображен столпник Симеон, имя которого в результате поновлений было заменено другим именем, то этой традиции может быть дано следующее объяснение. Празднованием памяти Симеона столпника отмечается церковное новолетие. отчего к его имени часто добавляется определение «летопроводец». Необычное для праздничного ряда изображение вносит нечто новое в его осмысление, изменяет соотношение между порядком его

сюжетов и реальным течением времени. Время Литургии как таковой здесь соединяется как с литургическим годом, исчисляемым от пасхальной недели, так и с месяцесловом. Возникает отчетливый ориентир, отмечающий направленное к эсхатологическому юнцу» чередование годичных циклов. Вместе с тем, становятся более оправданными отступления от евангельсюй хронологии и введение новых сюжетов, не имеющих прямого отношения к евангельскому циклу. Эти тенденции сказались на составе современных кирилловскому и более поздних праздничных чинов.

Московских памятников, имеющих отношение к обсуждаемой проблеме, сохранилось очень мало. Известны лишь две иконы праздничного ряда созданного Дионисием около 1500 г. иконостаса Троицкого собора Павло-Обнорского монастыря: «Распятие» (ПТ) и «Уверение Фомы» (ГРМ). В соответствии с пометами на их тыльных сторонах, первая из них в этом чине занимала, считая справа налево, девятое место, вторая – пятое[919]. Следовательно, кроме обязательного «Воскресения», между ними стояли еще две иконы. Наиболее вероятен выбор из трех СЮЖЕТОВ: «Снятие со креста», «Оплакивание» и «Жены-мироносицы у гроба». Согласно составленной в 1683 г. описи собора, тогда в иrjностасс насчитывалось 20 «праздников»[920]. Если их было столько же изначально, то, начиная слева. «Распятие» стояло на 12-м месте. Следовательно, в числе предварявших его икон были богородичные и страстные, в случае же отсутствия первых вторые составляли очень развернутый цикл. Согласно предложенной И. А. Кочетковым гипотетической реконструкции данного чина в нем имелись «Преполовение» и «Троица»[921], что возможно, хотя и нуждается в доказательстве.

Самая ранняя дошедшая до нас икона «Троица», которая может быть отнесена к праздничному ряду иконостаса, происходит из Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, где она, в паре с иконой «Распятие», находилась над ракой Сергия Радонежского. Обе иконы датируются юнцом XV в. (Сергиево-Посадский музей)[922].

Праздничный ряд новгородского иконостаса юнца XV в. из Никольского Гостинопольского монастыря кроме обычных для XV в. и. безусловно, располагавшихся в «историческом» порядке икон «Рождество Христово» (коллекция банка Амброзиано Венето в Виченце), «Сретение» (частное собрание за рубежом), «Крещение» (Дом-музей П. Д. Корина). «Воскрешение Лазаря» (ГИМ). «Вход в Иерусалим» (Дом-музей П. Д. Корина), включал также «Преполовение» (частное собрание за

рубежом)[923] и «Троицу»[924], входившие в пасхальный цикл. Очевидно стремление выделить этот цикл даже в небольшом чине, состоявшем лишь из 12 икон[925].

О том, что в цикле Пятидесятницы соблюдалась не «историческая», а триодная последовательность, свидетельствует небольшой иконостас начала XVI в. из собрания В. Н. Ханенко (КМРИ), написанный на цельной доске где-то на Севере, в художественным очаге, находившемся под определяющим воздействием ростовской иконописи, но знакомом и с искусством Новгорода. Как и в предшествующем случае, здесь 12 праздничных сюжетов. «Троица Ветхозаветная» помещена в конце ряда, перед «Сошествием Святого Духа»[926].

При столь ограниченном подборе сюжетов сцены Страстей могли быть представлены минимально. Но это нельзя оценивать как признак угасания интереса к данной теме. В чинах краткого состава отдавалось предпочтение пасхальному циклу, с завершающими его сливающимися в единый праздник Троицей и Сошествием Святого Духа. Сюжеты Евхаристии как бы вытесняются сценой, являющейся ее ветхозаветным прообразом.

С фиксируемой этими примерами направленностью эволюции праздничного ряда могло быть связано возникновение и распространение на рубеже XV– XVI вв. иконографической схемы царских врат, в которой образы Евхаристии нашли для себя новое почетное место[927].

Развитию темы встречи Ветхого и Нового заветов, а также – в преобразовательном смысле темы Страстей в контексте праздничного ряда способствовало включение в него сюжета «Усекновение главы Иоанна Предтечи». Эго икона первой трети XVI в. из относимого к ростовской художественной культуре так называемого Каргопольского чина (КМРИ)[928] по-видимому, весьма пространного по своему составу, где этот сюжет присутствовал наряду с развитым страстным циклом[929]. Данный пример не является единственным. Согласно описи 1656 г., во Введенском соборе Корнильево-Комельского монастыря имелось «над деисусом праздников владычных и богородичных и предтечевых 24 образа». [930] Изданные деисусные и праздничные иконы гомельского иконостаса датируются около 1515 г.[931] Среди 10 сохранившихся «праздников» имеются «Омовение ног». «Снятие со креста», «Положение во гроб» и «Жены-мироносицы»[932], но, к сожалению, нет «предтечевых» икон, и мы лишены возможности судить о времени возникновения последних. Дело в том, что при размещении иконостаса начала XVI в. в каменном Введенском соборе, построенном, вероятно, в 1550-е годы[933], для него

могли быть написаны дополнительные иконы. В диаконнике собора помещался патрональный Ивану Грозному придел Усекновения главы Иоанна Предтечи[934], чем и могло быть обусловлено появление в иконостасе интересующих нас икон (или иконы) – по аналогии с упомянутым праздничным рядом из монастыря Дионисиу на Афоне. Но такому предположению следует противопоставить пример праздничного ряда иконостаса середины XVII в. из собора московского Новоспасского монастыря, где имеется не связанная с его посвящением икона Иоанна Предтечи, стоящая на своем «календарном» месте в конце чина, после «Успения Богородицы»[935].

Итак, памятники позднего XV – раннего XVI в. позволяют фиксировать определенный сдвиг в осмыслении праздничного рада иконостаса, проявившийся в разрастании цикла Пятидесятницы и дополнении чина сюжетами, не имеющими непосредственного отношения к земной жизни Христа. Это неминуемо приводило к нарушению «исторической» последовательности сцен чина и к необходимости сочетать ее с очередностью календарной и открывало возможность включения в его состав икон иных, наиболее торжественно отмечаемых праздников. Кажется, идея чина с таким составом могла возникнуть именно в конце XV в., в связи с ожиданиями конца света и с переживаниями, возникшими по про шествии казавшегося роковым 7000-летнего рубежа земной истории. Однако эсхатологические переживания могли лишь послужить толчком к развитию тенденции, уже имевшей место. По-видимому, во второй половине XV в. состав и иконография иконостаса стали формироваться под более глубоким воздействием самой структуры богослужения по Иерусалимскому уставу, много вариантности его суточных служб, гимнографического богатства, сложности подбора всевозможных элементов минейных текстов[936]. При относительно устойчивой иконографии отдельных сцен изменилось осмысление каждой из них и чина в целом, повествование стало теснее соотноситься с чтениями и песнопениями, включаемыми в суточные богослужения, зримый образ полнее проникся их внутренней сложностью. В объединении сюжетов, разнородных по повествовательному' материалу. возросло значение промыслительности их содержания.

Разумеется, соотнесенность икон праздничного чина одновременно с Евангелием, литургией и календарем существовала всегда, и потому при любых

изменениях его сюжетного состава в нем непременно присутствовали «Распятие» и «Воскресение». Но с развитием гимнографии обострилось

восприятие связей между символикой иконы и определенными моментами богослужения «Историческая» очередность сюжетов потеряла прежнее значение, став лишь частным случаем в пределах литургической и месяцесловной последовательности

Если возвратиться на новгородскую почву, станет очевидным, что уже в начале XV в. иконостас Софийского собора выглядел запоздалым по сравнению с современными ему московскими иконостасами Недостаточность той его структуры, которая сложилась в XIV в., вероятно, остро ощущалась к 1438 г., когда он был дополнен пятифигурным деисусным чином[937]. Заметим, что в то время деисусный тан был господствующей формой иконостаса, в том числе и в Новгороде[938]. Новый иконостас стал выше прежнего, но не распространился к боковым стенам собора.

Архаизм софийского иконостаса был оправданным, поскольку уставные особенности богослужения в этом храме, по-видимому, оставались неизменными. Его структура могла влиять на представления новгородцев о том, какой должна быть алтарная преграда. Но это воздействие имело скорее самый общий характер и сводилось к выбору иконостасов с ограниченным числом ярусов и лаконичной иконографической схемой.

Новгородских икон XV в., которые можно с уверенностью отнести к праздничным чинам, известно очень мало, псковские же практически отсутствуют Это склоняет к мысли о том, что до присоединения Новгорода и Пскова к Московскому государству формы многоярусного иконостаса в его московском варианте совсем не привились на их почве (хотя следует отметить, что при столь плохой сохранности материала статистика не может служить достаточным основанием для решительных обобщений). Во всяком случае, пример гостинопольского иконостаса показывает, что к концу XV в. иконостас Софийского собора вовсе не был на русском северо-западе образцом для подражания и повторения

Безусловным авторитетом пользовались святыни, чтимые образы, каковыми обычно становились местные, поклонные иконы. От икон верхних ярусов иконостаса, оформлявших более отдаленное от молящихся литургическое пространство, редко исходили откровения святости, чудотворения. Они принадлежал к иному пласту представлений, отвлеченному от ожидания непосредственно выраженного заступничества, и потом) наследование их иконографии не было ее зданием «списков», своего рода копий, как в случае с местными и иными моленными иконами; оно происходило иначе: иконография и сюжетный состав обряда

чаще передавались в общих чертах, причем для отдельных икон могли быт указаны заказчиком либо выбраны иконописцем некие образцы-посредники, например, из числа аналойных икон «на полотенцах» (таблеток) или из числа сцен помещенных в портативных («походных») иконостасах; размеры икон-повторений и их число зависели от габаритов того храма, для которого они предназначались. В конечном счете выбор образца при создании иконостаса был в большей степени обусловлен особенностями богослужения и характером храмового и терьера.

Богослужение по уставу св. Саввы окончательно утверждается в Новгороде при архиепископе Геннадии (1484–1505 гг.). В составленном им Окозрительном уставе проведена типологическая классификация служб суточного круга по Иерусалимскому типику. Этот важный литургический памятник, являющийся пособием по практическому применению данного типика впоследствии получил в России повсеместное распространение[939].

Однако софийский иконостас был перестроен в структуру, закрывшую пространство алтаря во всю его ширину, не при Геннадии, а лишь при его преемнике архиепископе Серапионе. В 1508–1509 гг. в дополнение к 12 «праздникам» XIV в. иконостас получил еще 12 икон, написанных на четырех досках, с сюжетами Страстной недели и начала пасхального цикла: «Тайная вечеря. Причащение хлебом. Причащение вином», «Омовение ног. Поцелуй Иуды, Взятие Христа под стражу». «Шествие на Голгофу, Восшествие на крест, Испрошение тела Христа у Пилата», «Снятие со креста. Положение во гроб. Жены-мироносицы у гроба»[940]. Это новшество явилось следствием уставных изменений, внесенных в соборное богослужение, по-видимому, уже Геннадием. О характере этих изменений позволяют судить тексты Чиновника Софийского собора, которые содержат два хронологических пласта, 1540-х годов и первой половины XVII в. Эти тексты свидетельствуют, что к тому времени все пространство соборного алтаря осмысливалось как единое и, следовательно, в одинаковой степени закрытое от глаз молящихся иконостасом[941].

В данном случае выбор сюжетов Страстной недели было бы неверно объяснять ростом интереса к этой теме. Иконостас и его праздничный регистр приводились к тому виду, который для больших соборных храмов давно стал общепринятым. Характерно демонстративное безразличие нового состава чина к евангельской хронологии. «Историческая» очередность сюжетов недостижима при любом варианте размещения его икон без расчленения их на отдельные сюжеты: для полного ее

соблюдения пришлось бы на одной из икон XIV в. сцену «Вход в Иерусалим» отделить от «Распятия». Но иконы не были распилены. Вероятно, права Э. А. Гордиенко, полагая, что новые иконы были поставлены по две (по шесть сюжетов) по сторонам от древних «праздников»[942]. В этом случае содержание последних как бы дублировалось: промыслительность евангельских событий раскрывалась через литургологические и евхаристологические сюжеты.

В дальнейшем развитый праздничный чин в том сложном составе, который известен по памятникам рубежа XV-XVI вв., распространяется на Руси повсеместно. Столичные образцы первой половины XVI в. неизвестны либо сохранились недостаточно полно, но приводимые ниже примеры можно рассматривать как косвенное свидетельство того, что и на завершающем этапе сложения единого Русского государства искусство Москвы играло активную роль в интересующих нас процессах.

Самый ранний пример в искусстве Пскова – небольшие иконы начала XVI в. неизвестного происхождения: «Богоявление». «Омовение ног», «Оплакивание» (все – ГИМ)[943], «Рождество Христово», «Вознесение» (обе – Псковский музей)[944], «Благовещение». «Уверение Фомы» и «Жены-мироносицы у гроба» (все – Пражская национальная галерея)[945]. Последние три иконы из собрания Кондаковского семинара, отнесенные Х. Хлавачковой к псковской школе[946], по стилистическим и материальным признаками тождественны хранящимся в российских собраниях и, несомненно, являлись частью того же ансамбля. Для своего времени этот чин был обычен: даже среди восьми имеющихся его икон четыре относятся к страстному и пасхальному циклам.

Из более поздних псковских чинов назовем наиболее характерные. Среди «праздников» середины XVI в. из церкви Архангелов Михаила и Гавриила имеется «Троица»[947], в чине того же времени из церкви Николы со Усохи, насчитывавшем около 16 икон, – «Рождество Богоматери» (ГРМ), «Введение во храм». «Преполовение» и «Воздвижение креста»[948], в иконостасе третьей четверги XVI в. из церкви Дмитрия – те же богородичные сюжеты и «Троица» (все – Псковский музей)[949].

В Новгороде среди праздничных икон 1540-х годов из Спасо-Нередицкого монастыря имеется «Троица»[950], среди 16 «праздников» иконостаса середины XVI в. Рождественского придела Софийского собора – «Рождество Богоматери» и «Введение во храм». «Троица» и «Воздвижение креста», среди 18 «праздников» иконостаса 1558 г. из церкви Петра и Павла в Кожевниках – «Зачатие св. Анны». «Рождество Богородицы». «Троица», «Преполовение» и «Воздвижение креста»[951], в

иконостасе 1560-х годов из Рождественского собора Антониева монастыря – «Троица» (все – Новгородский музей)[952].

К ростовской художественной культуре принадлежат иконы праздничного чина второй четверги XVI в. из Борисоглебского монастыря близ Ростова: «Евхаристия». «Снятие со креста». «Положение во гроб» (111)[953]; к культуре Ростовских земель и Поволжья – чин 1560-х годов из Успенского собора Богородицкого монастыря в Свияжске. в котором присутствуют богородичные иконы: «Рождество Богоматери». «Введение во храм», страстные: «Омовение ног» и «Положение во гроб», а также «Троица»: и чин третьей четверти XVI в. из Троицкой церкви того же города, в котором наряд)' со «Снятием со креста», «Положением во гроб» и «Женами-мироносицами» имеется «Троица» (все – Музей искусств

Татарстана. Казань)[954].

К белозерской ветви вологодской художественной культуры относится чин из созданного около 1574 г. иконостаса Успенского собора в Белозерске, состоявший более чем из 20 икон и включавший «Омовение ног». «Тайную вечерю» и «Приведение к кресту» (ПТ)[955]. «Предательство Иуды», «Восшествие на крест», «Испрошение тела Христа у Пилата», «Оплакивание»[956].

В созданном каргопольским мастером праздничном чине первой трети XVI в. из Покровской церкви Лядинского погоста близ Каргополя имеется «Воздвижение креста» (ТРМ)[957].

Памятники с жестко закрепленным составом позволяют судить о том. что расстановка икон в чинах не была единообразной.

В первом трети XVI в. в новгородской провинции возник праздничный чин. включавший «Троицу» и «11реображснис» (Дом-музей П.Д. Корина)[958]. «Сретение» и «Воздвижение креста» (Музей икон Рсклингхаувсн)[959]. Изначальную принадлежность всех четырех памятников одному и тому же ансамблю убедительно доказала Э. Хауштайн-Барч[960]. В данном комплексе надпись «Преображение» начинается на фоне сцены «Троица»[961], в соответствии с календарной очередностью праздников и в отличие от более ранних чинов, где «Преображение» занимает место, соответствующее евангельскому рассказу. «Преображение» находится после «Троицы» и в чине, помещенном на вологодском «Походном иконостасе» второй половины XVI в. (Тотемский музей)[962], или резном «Походном иконостасе» XVI в (Сергиево-Посадский музей)[963]. В новгородских иконостасах из Рождественского придела Софийского собора, где «праздники» написаны на тех же досках, что и Деисус. и из церкви Петра и Павла в Кожевниках,

иконы которого имеют числовые пометы, праздничные циклы начинаются с богородичных сюжетов и заканчиваются «Воздвижением креста»: «Преполовение» (петропавловский чин) и «Троица» включаются в триодный порядок.

Если богородичные сюжеты помещались не в начале, а в конце ряда, то левая часть чина до иконы «Воскресение» подчинялась «исторической» логике, а после этого сюжета – отсчету времени от Пасхи. Но нередки примеры случайной очередности. Так, в упомянутом выше тотемском памятнике, где богородичные сцены выделены в особый цикл в конце чина, с первым известным нам примером иконы «Покров» в составе этого чина. «Введение во храм» и «Рождество Богоматери» поменялись своими «календарными» местами[964]. Иногда расстановка сюжетов может только казаться случайной. Так. в размещении «Рождества Богородицы» и «Введения во храм» соответственно в начале и конце праздничного ряда иконостаса псковской Дмитриевской церкви[965] можно усмотреть своеобразный прием обрамления, сходный с выделением темы воплощения в особый венчающий (пророческий) ряд иконостаса. Но случаи с особенно запутанным порядком сюжетов склоняют к мысли о том. что наблюдаемая в памятниках XVI в. сложность сочетания различных принципов построения праздничного ряда могла сама по себе служить поводом к вольному решению этой задачи.

Введение в праздничный чин новых сюжетов расширяло его содержательную программу. Характерно, что «Троица» в праздничном чине часто присутствует наряду с «Воздвижением Креста» – вторая тема развивает первую. Образ Троицы, включенный в праздничный ряд для углубленного раскрытия темы Пятидесятницы – роли Святого Духа в истории Домостроительства, в контексте повествования о воплощении и земной жизни Христа стал проявлять всеохватность своего содержания. В нем явственно просматривается тема предустановленности бытия земной Церкви и прообраз Евхаристии, и потому наличие его в праздничном ряду открывало путь к развитию экклезиологической темы за счет таких сюжетов, как «Воздвижение креста». «Покров», «Происхождение креста». В выборе сюжетов, новых для этого ряда, первостепенное значение имела торжественность празднований. Но каждый из них обогащал контекст иконостаса новыми оттенками, влиял на расстановку смысловых акцентов. Постепенно в содержании образа Ветхозаветной Троицы все явственнее проявлялся «исторический» аспект. Находясь на своем привычном месте, икона Троицы как бы дублировала тему Сошествия Святого Духа. Осознание недостаточности этой роли для образа, столь важного в системе

содержательной иерархии, привело к новому изменению праздничного чина.

«Троица» становится в этом чине первым сюжетом, в полном соответствии с постоянным для нее эпитетом «живоначальная». Самым ранним примером такой очередности является праздничный ряд «походного» иконостаса, написанного в Вологде для вологодского архиепископа Ионы, вероятно, вскоре после поставления его на кафедру в 1589 г. (ГТГ)[966]. «Историческая» последовательность здесь нарушается только тем, что «Преображение» находится на месте, определяемом календарем: после «Вознесения» и перед «Успением». Праздничные чины XVII в. часто имеют такое же начало.

Отражение той же идеи можно усматривать в программах возникших во второй половине XVI – начале XVII в. икон «Воскресение» с клеймами земной жизни Христа и праздников, а также икон Богоматери с праздничными клеймами. которые начинаются с «Троицы Ветхозаветной» и строятся в «исторической» последовательности, где клеймо «Преполовение» вопреки его названию, связывающему данный сюжет с циклом Пятидесятницы, всегда находится на месте, подобающем эпизоду отрочества Иисуса[967]. В отличие от подобных циклов, родственных, но отнюдь не тождественных чиновным композициям, иконографический состав последних и позже часто не подчиняется этому порядку.

Перемещение «Троицы» в начало праздничного ряда можно с уверенностью связывать с тем этапом переосмысления содержательных основ всего иконостаса, на котором его композиция получила новый завершающий регистр праотеческий. С формированием этого яруса как самостоятельного образования сложилась новая иконографическая программа. Первостепенное значение приобрела вертикальная ось иконостаса, составленная из средников праотеческого, пророческого и деисусного рядов и увенчанная образом Троицы Новозаветной или Отечества. Составлявшие иконостас изображения, с одной стороны, полнее, чем прежде, передавали идею торжества веры и церкви в переживании всех циклов и каждого празднования годового литургического круга, и с другой стороны, иерархически стройно и «исторически» последовательно выстраивались от Предвечного Совета и образов патриархов и праведников «дозаконного» периода – через пророчества о Воплощении и новозаветные события – к грядущему концу времен. Новая программа иконостаса косвенным образом отвечала сложившимся в русском обществе второй половины XVI в. представлениям о переходе Русского государства на более высокую

ступень в мировой иерархии[968]. Праздничный ряд, открывающийся иконой Троицы Ветхозаветной, был органичен для этой структуры.

Интересно, что в московских праздничных чинах краткого состава, возникших во второй половине XVI в., например, из иконостасов 1560-х годов придельных храмов Благовещенского собора Московского Кремля[969], отсутствуют сюжеты, не относящиеся к земной жизни Христа. В данном предпочтении позволительно усматривать ту же тенденцию к усилению элементов своеобразного историзма в осмыслении всей иконостасной композиции.

Подведем итоги. В процессе эволюции праздничного цикла византийской алтарной преграды сложился его много сюжетный состав, который мог быть в практически неизменном виде перенят в Москве на рубеже XIV – XV вв. при создании высокого многоярусного иконостаса. Уже самые ранние его образцы могли иметь праздничный чин более чем из 20 икон, с обширным страстным циклом и сценами Евхаристии.

Возникновение высокого иконостаса было связано с распространением при митрополите Киприане богослужения по Иерусалимскому уставу. Принятие многоярусного иконостаса в качестве ведущей формы убранства алтарной преграды в разных частях единой русской митрополии не было одновременным. В Новгородской епархии оно совершилось окончательно, по-видимому, лишь после присоединения Новгорода и Пскова к Московскому государству. За отсутствием специальных исследований невозможно судить о том, насколько этот процесс зависел от уставных особенностей богослужения на русском северо-западе. Но запоздалое введение развитой формы иконостаса в новгородском Софийском соборе следует связывать с тем что до конца XV в. богослужение в этом храме велось по уставу Софийского собора Константинополя.

В XVI в., кроме городских и монастырских церквей, многоярусные иконостасы с развитым праздничным таном появляются даже в храмах некоторых погостов. Изложенный материал (отнюдь не исчерпывающий) позволяет фиксировать ряд характерных изменений сюжетного состава данного тана. Его эволюция в различных русских землях стала, по-видимому, почти синхронной, и на всех ее этапах ведущая роль, вероятно, оставалась за Москвой.

Содержание праздничного рада, никогда не исчерпывавшееся евангельским повествованием, определялось контекстом иконостаса как целого, а также различными нюансами осмысления суточного, недельного и годичного кругов богослужения. Выбор вводимых в его состав новых тем

и сюжетов зависел от степени торжественности того или иного празднования, но не только от нее. На русской почве в праздничный чин вошли иконы, неизвестные в составе этого регистра иконостаса в других частях византийского и поствизантийского мира. Если в поствизантийских праздничных танах часто уделяется особое внимание протоевангельскому циклу, т. е. теме Воплощения, и несколько шире, чем в византийский период, отображаются события по воскресении Христа, то в праздничных рядах русских иконостасов пасхальный цикл еще шире, в него включается не известная по иноземным поствизантийским памятникам «Троица Ветхозаветная». С начала XVI в. в русских чинах прочное место занимают не связанные с земной жизнью Иисуса «Воздвижение креста», позже – «Покров» и некоторые другие сцены прославления реликвий Нового Завета, в которых акцентировалась экклезиологическая тема, – находили выражение идеи торжества церкви и продолжения небесного покровительства в дальнейшей земной истории. Вместе с тем нарушилась последовательность евангельского повествования, в которую невозможно было включить эти сюжеты. Но праздничный тан в его изменившемся составе остался целостным образованием – благодаря пронизанности каждого его элемента литургической символикой и взаимопроникновению тем, сближающему его с гимнографическими произведениями. Оригинальность содержательных программ праздничного рада русского иконостаса делает их особым национальным вкладом в восточно-христианскую иконографию.

Хронология памятников, упомянутых в статье, помогает понять логику возникновения тех или иных вариантов чина. Анализ их содержания подсказывает, что именно побуждало к введению в них новых тем и смене одного их состава другим, высвечивает некоторые конкретные идеи, вкладывавшиеся в универсальные по своему смыслу сюжеты. Эволюция сюжетно-иконографического состава тана была частью процесса развития иконостаса как единой содержательной структуры. Тонкие аспекты этого процесса в связи с движением богословской мысли, осмыслением литургии и развитием гимнографии могут быть прослежены только специалистами в соответствующих научных дисциплинах.

Журавлева И. А. Праотеческий ряд и завершение символической структуры русского высокого иконостаса

Процесс сложения высокого иконостаса на Руси завершился в основных чертах с появлением самостоятельного праотеческого ряда. Тогда окончательно сложился тип классического пятиярусного иконостаса, приобретшего в таком виде, по выражению JI. А. Успенского, характер законченной образно-богословской системы[970]. О времени появления этого ряда в иконостасе до сих пор не существует единого мнения. Опубликованные точки зрения «плавают» между первой третью XVI в. и началом века XVII[971]. Изучение праотеческих рядов затруднено по разным причинам: либо иконы находятся высоко и недоступны для изучения, либо древняя живопись под записью, либо иконы ряда сохранились как случайные фрагменты недошедших до нас ансамблей. Тем не менее реставрационные работы последних лет дают возможность сделать некоторые обобщающие наблюдения об истории появления и развития этого ряда в высоком иконостасе.

Письменные источники о существовании праотеческих рядов в высоких иконостасах появляются в XVI в., но они крайне скудны. Большую работу по обобщению сведений писцовых книг, описей монастырей и отдельных храмов проделал в свое время С. В. Филатов[972], а не так давно на новгородском материале– В. М. Сорокатый[973]. В результате общих усилий выяснилось, что праотеческий чин в высоких иконостасах XVI в. встречается чрезвычайно редко. Например, из более чем 90 иконостасов, перечисленных в писцовых книгах Московского государства XVI в., изданных под редакцией Н. В. Калачева[974], только в одном названы праотцы. Эго церковь Успения, построенная в 1564 г. на Государевом дворе в Можайске (по писцовым книгам Можайска 1595 – 1598 гг.). В описи значится: «...над царскими дверьми деисус стоячей на золоте – 15 образов, над деисусом праздники и пророки съ праотцы, 30 образов, на золоте»[975]. Этот текст не позволяет определенно говорить о существовании самостоятельного ряда праотцов. Скорее всего, речь идет о смешанном ряде, где представлены праотцы и пророки. Праотец Иаков или патриарх Иуда, например, иногда включаются в пророческий ряд[976], так же как в свое время, на раннем этапе существования деисусного ряд:), в его состав входил праотец Иаков. По Описи Новгорода 1617 г.. «из тех

храмов, которые могли быть построены в XVI в. или в них могли быть уже тогда устроены иконостасы», – а таких церквей, считал И. М. Сорокатый[977] около 50 – только в двух могли быть иконостасы с праотеческим ярусом. Эго Никольский собор на Ярославовом дворище и соборная церковь Клопского монастыря Количество икон в описи дается на вес три каменные церкви Троицкого монастыря на Клопске: «...137 образов в деисусах святых и праздников и пророков и праотцов на золоте и на красках»[978], поэтому нет уверенности в том, что праотцы составляли отдельный ряд в этом иконостасе, но по количеству икон такое предположение реально. Тот же вывод можно сделать из описания церкви Николы на Ярославовом дворище: «... 72 образа в деисусах святых, праздников и пророков и праотцов»[979]. В. М. Сорокатый весьма неопределенно говорит об их датировке концом XVI – началом XVII в. в связи с начавшимися реставрационными работами[980]. Четко о самостоятельном ряде праотцов речь идет в описи 1579 г. Благовещенского собора в Сольвычегодске: «Праотцы, 11 икон на золоте: на десяти иконах по 4 Праотца писаны, а на одиннадцатой иконе Господь Саваоф в силах: а под Саваофом Херувим со крестом»[981]. Однако внимательно изучавший эту опись А. Силкин считает, что большая часть текста, в частности, относящаяся к описанию иконостаса, поздняя: 1592–1601гг.[982] В 1598 г. в иконостасе Смоленского собора Новодевичьего монастыря существовал праотеческий ряд икон, который сохранился в переделанном позже иконостасе. В начале XVII в. иконостасы с праотеческим рядом встречаются чаще. Их, как правило, добавляли к уже существующей конструкции. Под 108 г. (1599/1600 г.) во вкладной книге Троице-Сергиева монастыря записан вклад царя Бориса Годунова: «... двадцать одна икона праотцев с херувимами обложены серебром. Поставлены у живоначальные Троицы над пророки»[983]. К началу XVII в. в старом иконостасе Успенского собора Московского Кремля над пророческим рядом стоял 21 праотеческий образ[984]. Т. В. Толстая[985], В. А. Плугин[986] и Г. В. Попов[987] полагают, что этот ярус иконостас Успенского собора получил, вероятно, во второй половине XVI в. Гораздо больше сведений существует о праотеческих рядах в иконостасах первой половины XVII в. По описи 1601 г. в иконостасе придельной церкви чудотворца Кирилла Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря над двенадцатью пророками «праотцы поясные. Венцы и оклад серебрян золочен басмян»[988]. Опись 1614 г. Свияжского Богородичного монастыря называет 17 икон праотцев в рост с «Отечеством» в центре ряда[989]. В фонде живописи Музея «Московский Кремль» сохранились 13 икон праотцев в рост с

«Отечеством» в центре ряда 1628 г. из собора Чудо в Хонех Чудова монастыря. В 1630 г. для иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря были написаны 25 праотеческих образов[990]. Опись 1632 г Спасо-Преображенского собора Соловецкого монастыря отмечает 28 икон праотцев в рост[991]. В 1634 г. в кремлевском Благовещенском соборе в главном иконостасе над пророками опись отмечает праотцев по сторонам Спаса Нерукотворного: «В третьем тяблъ: Образ Пресвятыя Богородицы и Пророки на семнадцати дскахъ. Па тьх же дскахъ, на верху, образ Спасовъ Перукотворенный, по сторонами Праотцы. Оклады и вънцы серебряные, сканые жъ, золочены, съ финифты»[992]. Опись 1641 г Софийского Успенского собора в Вологде фиксирует 25 икон, причем образы пророка и праотца располагались на одной доске[993]. Опись 1652 г. Троицкого собора Костромского Ипатьевского монастыря приводит 20 икон с «Отечеством» в центре ряда[994]. В описи 1595 г. этого же собора праотеческий ряд еще отсутствует[995]. К середине века сложился тот тип пятиярусного иконостаса. какой сохранился в кафедральном Успенском соборе Московского Кремля. Он включал в себя праздничный и полнофигурные деисусный, пророческий и праотеческий рады. Последний состоял из ростовых фигур с «Отечеством» в центре. В целом раде описей монастырских соборов конца XVII в. отмечен ряд праотцев. прежде в них не существовавший. Например, в Описи Новгорода 1617 г. в соборе Рождества Богородицы Антониева монастыря не было праотеческого чина, а в 1696 г. в четвертом тябле уже стоят 19 образов праотцев.[996] При этом параллельно создаются ростовые чины и оплечные, последние, например, в церквах Теремного дворца (1679–1680 гг. в церкви Воскресения и XVII в. в церкви Рождества Богородицы), в Похвальском приделе Успенского кремлевского собора последних лет XVII в. Обращает на себя внимание тот факт, что там, где сохранилась центральная икона ряда, ею, как правило, оказывается образ Отечества или Новозаветной Троицы, но известны и другие варианты. Так, в описи Благовещенского собора Московского Кремля 1680 г. над пророками назван «Спас Нерукотворный». а по сторонам праотцы[997]. Образ Нерукотворного Спаса, венчающего иконостас, существовал в новгородских церквах[998]. Известно живописное изображение такого иконостаса на иконе «Видение Пономаря Тарасия» конца XVI – начала XVII в. из Новгородского музея (инв. 7632). Интересен тот факт, что иконы верхнего праотеческого яруса имели, как правило, полукруглое или килевидное завершение. То же видим на запрестольных крестах XVI в., окладах Евангелий. Над иконами размешались деревянные резные позолоченные или посеребренные

херувимы. Если они стояли между иконами, то их обычно поддерживали деревянные резные витые столбики. Таким образом, херувимы составляли еще один дополнительный рад в иконостасе, решавший не только литургические задачи. но и. быть может, неосознанно, художественные.

Иконографически праотеческий рад в иконостасе «представляет первоначальную ветхозаветную Церковь от Адама до Закона Моисеева, «период дотканный», в лице ветхозаветных патриархов с соответствующими текстами на развернутых свитках»[999]. О составе праотеческих чинов можно, к сожалению, говорить, лишь имея в виду материал XVII в. Количественный состав и принцип отбора тех или иных патриархов в праотеческий рад в XVI – XVII вв. весьма свободный и допускает разные варианты. Так. в Благовещенском соборе Сольвычегодска к концу XVI в. рад включал 40 образов праотцев на 10 досках, а в Троицком соборе Троице-Сергиева монастыря к 1600 г. – 21 образ на 21 доске. Иконы 12 патриархов – родоначальников «двенадцати колен Израиля» – представлены в той или иной степени в большинстве праотеческих чинов иконостасов. но их состав и количество нестабильны. Стоит привести любопытное наблюдение В. Н. Сергеева о том. что отсутствие представителей 12 колен Израилевых может свидетельствовать о принадлежности чина придельскому иконостасу. если сыновья Иакова изображены в главном иконостасе[1000]. В качестве примера В. Н. Сергеев привел иконостасы – главный и придельскнй – церкви Троицы в Никитниках 1640-х гг. Иконописный подлинник упоминает 2.3 праотеческие иконы, из которых шесть с сыновьями Иакова[1001]. Это – Асир, Вениамин, Иосиф, Иуда, Неффалим и Симеон.

Очевидно, что в основе иконографии праотеческого чина лежит не один конкретный источник, а целый комплекс идей и представлений, связанных как с литургическим служением, так и с литургическим пониманием истории как истории Спасения.

«Иконостас есть алтарная преграда, разделяющая два мира. – писал П. Флоренский. – граница между миром видимым и невидимым, и осуществляется эта алтарная преграда... сплотившимся рядом святых, облаком свидетелей, обступивших Престол Божий, сферу небесной славы, и возвещающих тайну»[1002] История, являемая в литургии, это – история Спасения, осуществление которого в литургии начинается с литургического воспоминания истории. Исторический момент дается в необходимой связи с моментом эсхатологическим. Праотцы в иконостасе – наглядные примеры грядущего спасения в образах уже спасенных и прославленных представителей некогда падшего во Адаме грешного

человечества. Это не только умершие со Христом, но уже восставшие с ним, о чем свидетельствуют их нимбы. Они становятся причастными Божеского естества (2Петр. 1:4). Они приобщаются вечной жизни, соединяясь с ним, составляя одну веру и одно тело (Рим. 12:5). Литургизация образов праотцев подразумевает их постоянную молитву о спасении душ человеческих. Автор недавно вышедшей статьи «К вопросу о литургическом смысле иконостаса» Н. Е. Мидлер[1003] выявляя соответствие лицевых составов иконостасов и составов проскомидийных поминовений, приходит к выводу, что в контексте связи иконостаса и Литургии совершенно убедительно и абсолютно прозрачно по смыслу раннее появление в составе иконостасов праотеческого рада с образом Ветхозаветной или Новозаветной Троицы посредине.

Многие исследователи отмечают интерес, который возник в русской культуре середины – второй половины XVI в. к иллюстрациям первых книг Ветхого Завета. История праотцев воспринималась как сакральный узел в истории человечества до Боговоплощения. Идея связать историю Московского государства с всемирной историей, показать избранность его. являющегося предметом Божественного Домостроительства, по мнению О. И. Подобедовой[1004] подкрепляется многочисленными аналогиями из ветхозаветной истории, истории Вавилонского и Персидского царств, монархии Александра Македонского, римской и византийской историй. В это время с особой тщательностью в кругу макарьевских книжников создавались хронографические тома Лицевого летописного свода, в монументальных ансамблях храмовых росписей и росписи Золотой палаты значительное место отводилось историческим и ветхозаветным сюжетам. отбиравшимся по принципу непосредственной аналогии.

В связи со всем вышеизложенным стоит обратить пристальное внимание на очень известный памятник – иконостас Благовещенского собора Московского Кремля, составленный из икон конца XIV – XIX вв. Он вызывает у ученых и знатоков искусства постоянный интерес, который прежде всею связан с иконами деисусного и праздничного рядов. Однако сохранившийся в его составе праотеческий рад икон представляет не меньшую загадку, чем древние чины.

Праотеческий рад Благовещенского иконостаса в его современном виде сложился, согласно описям собора, между 1761 и 1771 гг.[1005] Иконы, его составляющие (всего их 15) представляют собою небольшие фигурные кокошники с широким основанием. В 12 из них с лицевой стороны, заподлицо с ней врезаны доски меньших размеров с древней

живописью[1006]. Происхождение врезков неизвестно. На них написаны образы Вениамина, Семиона, Авеля, Ноя, Ильи пророка, Авраама, Исаака, Сарры, Мельхиседека, Еноха, Иосифа, Иисуса Навина.

По описи собора 1771 г. присутствовали образы Адама и Евы[1007]. В центре ряда – образ Господа Саваофа. Однако в иконостасе, описываемом в 1721 г. в центре рада был образ Спаса Нерукотворного[1008]. Состав сохранившихся фрагментов необычен для XVII в Он больше тяготеет к составам, представленным в барабанах храмовых росписей XIV – XVI вв., в частности, того же Благовещенского собора, законченного росписью к 1551 г.

Полуфигуры изображены строго фронтально, с поднятыми к груди руками. Жесты их различны. Руки Авеля сложены крестообразно на груди, в руках Иисуса Навина поднятый вверх обнаженный меч и опущенные ножны. Авраам обеими руками держит свернутый свиток. Ной – ковчег, у Мельхиседека и Симеона в правой руке жезл, в левой у Симеона свернутый свиток, а Мельхиседек поднял левую руку в жесте адорации. У остальных праведников в одной руке свернутый свиток, другая поднята к груди с жестом адорации или беседы. Выделяется пророк Илья, который держит свиток левой рукой, а правой благословляет. Для всех фигур характерна скованность позы и эмоциональная скупость жеста. Символические предметы, которые патриархи держат в руках (меч, жезл, ковчег, свиток), больше связаны с искусством XVI в., чем с более поздним временем. когда главенствующую роль начинает играть свиток: его вид и текст.

Образы праотцев плотно вписаны в отведенный им арочный проем, увенчанный пологой трехлопастной аркой со щипцовым завершением в центре. Арка покоится на двух опорах в виде стен, прорезанных в двух уровнях окнами разной формы и величины. Верх стены украшен резным декоративным фризом из изящно изогнутых консолей. Здание венчает позакомарная кровля, над которой – невысокий шатер с маленькой главкой, похожей на шишку. Изображение святых на фоне арок, символизирующих храм, встречается в средневековье довольно часто. В иконах из Благовещенского собора трехлопастная арка разрастается в сложное архитектурное сооружение, напоминающее шатровые церкви (ил. 2). В текстах, поминающих праотцев в Неделю св. Отец, про Адат говорится: «...в скиниях небесных со всеми избранными почивающя...»[1009]. В списках «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова XVI – XVII вв. встречается изображение скинии в форме шатра. В архитектурных фонах рассматриваемых икон скиния приняла

облик шатрового храма, тип которого получил особое развитие в XVI в. В качестве прообраза были привлечены в данном случае не ранние шатровые постройки, а сооружения 1550-х годов: моленное место Ивана IV 1551 г. в Успенском соборе, собор Покрова на Рву. В них. по мнению М. А. Ильина, архитектурные членения и декоративные детали образуют «спинную архитектур ную массу: конструкция шатра как бы /на крывается сверху вниз и осеняет храм»[1010]. На 10 иконах, где фон сохранился, он повторяется до мелких деталей, меняется лишь цвет стен, боковых граней арки, лещэдного покрытия кровли, где чередуются темный синий и красный цвета. Стоит напомнить, что царское моленное место в Успенском соборе первоначально было расцвечено синим и красным в сочетании с золотом и серебром. Кроме того, в описании скинии в Библии говорится о покровах для нее из красных и синих бараньих кож (Исх. 26:14). Там же говорится о завесах перед входом в Святая Святых, на которых искусною работою должны быть сделаны херувимы. Завеса же крепится на деревянных резных, обложенных золотом и серебром, столбиках (Исх. 26: 31–32). Картина эта невольно ассоциируется с завершающим радом иконостаса из херувимов (ил I)

Особенность образов ветхозаветных праведников заключается и в цветовом решении: семь полуфигур написаны на оливковом фоне арки, а пять на золотом. Трудно сказать, какой фон был на иконах с образами Евы и Адама. Золотом из сохранившихся икон выделены Авраам, Ной, Вениамин, Иосиф, Иисус Навин, т. е. те, с кем связаны ключевые моменты ветхозаветной истории. Традиция выделения на цветном и золотом фонах некоторых образов в различных рядах иконостаса доживает до XIX в. Достаточно вспомнить иконостас Исаакиевского собора С.-Петербурга или иконостас придела Александра Невского Благовещенского собора. Оба связаны с императорским покровительством[1011].

Вокруг шатрового верха сохранились остатки серебряного фона, покрытого растительным стилизованным орнаментом черного цвета в виде вьющегося стебля с отходящими от него узкими тонкими листьями. Подобный орнамент встречается в памятниках грозненского времени, например, в окладе Евангелия, вложенного Иваном IV в 1571 г. в Благовещенский собор. Навершие шатра в виде яркой шишки с отходящими от нее цветами и листьями также ассоциируется с памятниками середины XVI в. в книжном оформлении.

Фигуры кажутся слегка выступающими из арки благодаря рисунку нимбов. накладывающихся на арочный проем. Таким образом, создана едва уловимая пространственная пауза между фигурой и фоном. Все

фигуры с широкими покатыми плечами, большеголовые, но с маленькими изящными кистями рук. Хотя заметны два типа ликов – старца и средовека, они имеют общие физиономические особенности: длинный чуть с горбинкой нос. маленький с припухлыми губами рот. высокие скулы, скошенный в сторону взгляд широко раскрытых глаз, щедро пройденные белилами седые волосы (ил. 3). Сохранность живописного слоя разная на разных фрагментах, но все же позволяет говорить об особенностях живописных приемов. Одинаково у всех написаны глаза: собственно глаз и затемненная подглазничная впадина равны, что значительно увеличивает глаза, делая их выразительнее. Для рисунка одежд характерны особые веером расходящиеся складки со своеобразным крючком на конце. Особый ломкий рисунок складок у ворота, набегающая складка на плече, особым образом перекрученная или завязанная узлом на плече ткань плаща подчеркивают объемность фигур, зависимость одежды от формы тела. Одинаково, для всех образов вохрение ликов: зеленоватый санкирь оставлен открытым в тенях и перекрыт на свету желто-зеленой охрой, иногда со слабой подрумянкой.

Краски положены корпусно. Колорит построен на сочетании холодноватых чистых цветов: алого красного, глубокого синего, светло-желтого, темно-зеленого и фисташкового. К основным цветам добавлены лиловый, коричнево-вишневый Среди сочетаний преобладают красный с синим и зеленым, синий с лиловым и зеленым. В верхних одеждах использованы цветные пробела: голубые по -зеленому и вишневому, а в нижних – однотонные: розовые по красному и голубые по синему. Одинаково для всех исполнен подготовительный рисунок. Он выполнен по грунту черной линией, поверх которой идет красная опись и положены пробела.

Существующие в исполнении икон различия не носят принципиального характера, поэтому можно предположить, что все образы, дошедшие до нас во фрагментах, задуманы и написаны в одно время и в одном месте. Это подтверждает один размер фигур и масштаб архитектуры на всех врезках, единообразие архитектурного фона, повторяемость позы. Характер и величина коробления всех досок позволяют пойти дальше и предположить, что все фрагменты составляли когда-то единое целое на одной доске. Это могли быть клейма большой иконы. например, в местном ряде большого иконостаса или доска-обкладка тяблого иконостаса. Размеры иконы составили бы примерно 150–160 см в высоту и около 100 см в ширину. Однако в этом случае волокна должны были бы располагаться вертикально, а наши врезки написаны на

горизонтальной доске. Таким образом, предпочтительнее вторая версия, а пятиугольная форма сохранившихся фрагментов наводит на мысль о зубчатом завершении доски-обкладки тябла. Примером такого решения могут служить три новгородские иконы начала XVII в. из Новгородского музея с полуфигурами праотцев, чередующихся с образами херувимов и серафимов, вместе составлявшие навершие типа зубчатой короны[1012]. Подобный ряд существует в иконостасе Софийского собора Новгорода[1013].

Еще один момент заставляет думать об иконостасе. Все праотцы увенчаны нимбами, причем абрис арки, вторящий контуру нимба, усиливает его значение.

Оригинальность, даже уникальность композиционного решения, ориентация в создании фона на постройки середины века, открытая звучная цветовая гамма, особая возвышенная торжественность образов гораздо созвучнее середине века, нежели более позднему времени. На это же работает присутствие образа Иисуса Навина, который практически не встречается позже в составе праотцев, но образ которого в середине века чрезвычайно популярен в связи с военными походами. Он дважды представлен в росписи Благовещенского собора (в северном крыльце и на хорах), которая, как известно, была закончена к 1551 г. Его изображение встречается в Лицевом летописном своде, в росписях Золотой палаты, на костяном алтарном кресте из Успенского собора, созданном в 1570 г. (инв. ДК-1099). В 1989 г. вышла из печати книга «Благовещенский собор», где были опубликованы в процессе раскрытия две иконы праотеческого ряда. В связи с не завершенностью реставрации датировка икон ряда была довольно осторожной и широкой: середина – третья четверть XVI в.[1014] По завершении реставрации, как нам кажется, есть возможность ограничить время создания образов праотцев 50–60-ми годами XVI вв.

Практически ни один иконостас не дошел до нашего времени без каких- либо изменений, поэтому существование 12 обрати праотцев как фрагментов древнего единого комплекса середины XVI в., если читатель примет предложенную датировку, дает основу для гипотезы о более раннем, чем это принято считать. происхождении самостоятельного праотеческого чина в высоком иконостасе на Руси.

Сизоненко Т. Д. О ветхозаветной символике царских врат древнерусского иконостаса

В формировании символики и художественной структуры высокого иконостаса существенная роль принадлежит царским вратам. Их значимость определяется не только особой иконографической программой, использованием лишь им свойственных орнаментальных мотивов, элементов декора, но и выразительностью архитектурных форм[1015]. Символическое восприятие царских врат сказывалось на развитии их художественного оформления. Расположенные на границе, отделяющей алтарь от наоса, мир Небесный, духовный, от мира земного чувственного, царские двери служили не только зримым входом в алтарь, но и осмыслялись как дверь, ведущая в горнее. Несмотря на значительное число публикаций, посвященных царским вратам, у нас нет ясного представления о символике художественного оформления царских врат[1016]. В исследовательской литературе, как правило, рассматривались вопросы о первоначальных формах царских врат, символика наиболее распространенных иконографических вариантов[1017]. происхождение и бытование отдельных типов декора[1018]. Существенно меньше внимания уделялось символике резного убранства царских врат. Исключением стали работы Н. И. Троицкого и Н. Сперовского[1019]. в которых авторы, рассмотрев древнерусские памятники XVI-XVII вв.. пришли к выводу, что иконография и резной декор царских врат воплощают христианские представления о рае и дверях рая и выражают сакрально-мистическое таинство Литургии верных. соверимющссся в алтаре. Н. И. Троицкий в первую очередь изучал символику растительных мотивов – виноградной лозы, а Н. Споровский обращал внимание прежде всего на евхаристическую символику изображений. Однако в контексте идей Н. И. Троицкого и Н. Сперовского остается нераскрытой причина особой выразительности и причудливости архитектурных (|форм. устойчивого использования некоторых элементов конструкции, не имеющих функционального значения. Например, остается непонятным, с чем связано появление в X-XI вв. в устройстве царских врат навершия. конструктивно отделенного от прямоугольных створок[1020], широкое употребление полуциркульной, подковообразной. раковиноподобной, щипцовой и других форм наверший, частое применение в оформлении створок ниш-филенок, заполненных изображениями и орнаментами, мотивов прорастающего древа, светильников и фиалов, малая высота (

чуть более метра) царских врат вплоть до XVII в.[1021] и т. д. До сих пор не установлено. должны ли мы рассматривать эти особенности убранства только как декоративные элементы, формы которых не связаны с символическим контекстом. либо и этим формам присуще символическое содержание. Следует отметить. что сегодня все еще является распространенным среди специалистов мнение о чисто декоративном, т. е. не содержательном, характере деталей резного оформления царских врат.

Основную цель настоящего исследования мы видим в раскрытии символики архитектурных и резных форм царских враг, играющих существенную роль в сложении законченного образа древнерусского иконостаса, тем более что история художественного оформления царских врат подсказывает это: древнейшими были врата без фигуративных изображений, т. е. вначале появилась архитектурная форма, и лишь затем изображения, комментирующие ее символику. Для решения этой проблемы мы рассматриваем древнерусские царские двери XIII-XVII вв. обладающие, с одной стороны, общими типологическими чертами убранства, с другой стороны, вариативностью в элементах оформления. Особое внимание мы уделяем резным вратам XV-XVI вв. в художественном образе которых присутствует ярко выраженная изобразительность архитектурных форм, многообразие используемых мотивов. На наш взгляд, один из основных вопросов заключен в том, каким символическим смыслом наделялись сами архитектурные формы царских врат? А это, в свою очередь, побуждает нас исследовать круг тех источников, которые могли бы дать ответ на этот вопрос.

В качестве такого рода источников могуч быть привлечены материалы, опубликованные в работах последних лет. посвященных семантике отдельных конструктивных и изобразительных мотивов оформления алтарных преград [1022] и врат, ведущих в святилище, в частности, в исследованиях по иконографии Ковчега Завета. Скинии и храма Соломона[1023]. Благодаря вышеуказанным работам, посвященным ветхозаветной символике в средневековом искусстве, в частности, в алтарном оформлении, стало возможным попытаться проследить влияние ветхозаветной образности на сложение художественного убранства такого важного предмета литургического обихода, как царские двери.

Обосновать такого рода направленность исследования молено тем, что почти всем предметам литургического обихода свойственна определенная ветхозаветная символика, поскольку христианский храм изначально в средневековой культуре рассматривался как свершение ветхозаветных прообразов. Поэтому трудно предположить, что царские

врата могли быть исключением из этого правила. Эго подсказывает и то. что наиболее устойчивые особенности архитектурных форм и конструкции царских врат, которые восходят к древним доиконоборческим моделям, обладают общностью с мотивами дверей, используемых в иконографии Ковчега Завета, храма Соломона. В художественном оформлении врат оказываются семантически значимыми сами архитектурные формы. до сих пор не становившиеся предметом специального рассмотрения. Исследованию, в первую очередь, их символики посвящается данная статья.

Художественно-символическая структура древнерусских царских врат

Во всех известных и сохранившихся русских памятниках XIII–XVII вв. обращает внимание ряд постоянно встречающихся особенностей. Прежде всего, на наш взгляд, принципиальным является четкое конструктивное отделение навершия («коруны»), где обычно размещалось изображение Благовещения, от прямоугольных створок. При этом для навершия чаще использовалась более сложная архитектурная форма – подковообразная, щипцовая, раковиноподобная. реже – простая полуциркульная. На самих полотнищах, как правило, имеется четыре или шесть ниш-филенок, которые заполнялись орнаментом, рельефными или живописными изображениями. Характерной чертой убранства являются центральные валы-нащельники. орнаментированные в виде прорастающего древа, увенчанные мотивами цветущей лозы, крестами, шкурными «яблоками» с луковичными главками, а также валы, обрамляющие филенки с розетками и ромбами на них. На основу многих дверей крепились тонкие прорезные пластины. положенные на красные и синие фоны.

Приведем наиболее существенные примеры. Четкое конструктивное отделение навершия от прямоугольных створок подчеркивается использованием подковообразной формы щита в древнейших русских дверях второй половины XIII в. (ил. 4) из погоста Кривое (ГП)[1024]. В навершии изображено Благовещение, а на главном поле створ – фигуры святителей в рост. Василия Великого и Иоанна Златоуста. На плоскостных полотнищах выделен средний вал, расписанный «полилитией». В более поздних памятниках упомянутая подковообразная форма щита значительно увеличивается в своих пропорциях, как. например, в царских дверях 1566 г. из Ярославского музея[1025]. Некогда обрамлявшая навершие ажурная полоса орнаментальной резьбы еще более акцентировала внимание на этой причудливой форме. Вся остальная поверхность врет заполнена положенной на синие и красные фоны сквозной рельефной резьбой. Узкие прорезные валики разделяют на равные четыре части полотнища створок. В киотцах навершия изображено Благовещение, а в четырех филенках – евангелисты. Для нас существенно. что подковообразная форма навершия получила широкое распространение в убранстве царских дверей средневековой Руси. Мы находим ее устойчивое повторение во вратах XV–XVII вв., в которых оформление венчающих

частей насыщается дополнительными деталями по сравнению с более ранними памятниками XIII–XV вв. Но форма щита при этом остается прежней. Обогащение резными деталями венчающих частей царских дверей происходило одновременно е усложнением иконографии. В этом мы видим потребность максимально прокомментировать семантику форм. Например, в выемчатой резьбе царских врат из церкви Исидора Блаженного и Ростове[1026] воплощен весь цикл Страстей Христовых. Отметим, что в памятниках XVII в подковообразная форма практически нивелируется. она стремится к обычной полуциркульной ввиду необходимости полностью перекрывать в глухой непрозрачной стене иконостаса арочный проем. ведущий из наоса в алтарь.

Самыми ранними на Руси памятниками с полуциркульной формой навершия створок являются обложенные медными пластинами «Лихачевские» врата середины XIV в. из собрания ГРМ [1027] и расписные двери первой четверти XV в из собрания Остроумова (ГТГ) [1028] Они состоят из двух створ, поделенных на четыре клейма. В венчающем створы арочном навершии изображено Благовещение, а в клеймах – евангелисты. Эти особенности свойственны многим вратам XVI–XVII вв.

Значительно реже в древнерусской традиции встречаются врата с щипцовой формой завершения, но именно они обладают особой выразительностью форм. Большой интерес представляет группа псковско-новгородских врат XV–XVI вв.. на которые обратила внимание И. И. Плешанова[1029] указав на их локальное распространение. В этой группе неоднократно привлекали внимание царские врата из Снетогорского монастыря (вторая половина XVI в.?. ГИМ), врата из собрания Новгородского музея (конец XV в ?) и врата из собрания Н. В. Су лтанов;! (их местонахождение неизвестно)[1030]. Всем трем царским дверям свойственна своеобразная форма «коруны». На снетогорских вратах она в виде пятиугольника, окаймленного обращенными вверх растительными завитками, по сторонам которого расположены светильники с язычками пламени. На вратах из Новгородского историко-художественного музея навершие представляет собой щипцообразную форму. также окаймленную растительными завитками со светильниками по сторонам. Врата из собрания Н. В. Султанова имеют те же особенности оформления. К этой же группе И. И. Плешановой были отнесены царские двери конца XV в., из собрания ГРМ (Д 432) с навершием в виде крупных лепестков и завитков. На всех трех вратах обычная иконография с Благовещением на щите и евангелистами на главных полях. Врата подразделяются на филенки. валы с розетками, кругами, ромбами.

Особенности убранства упомянутых псковско-новгородских врат находят ближайшие параллели в памятниках Балкан, особенно Греции XV–XVII вв. Обращение к этому материалу для нас важно тем. что в греческих царских вратах в отличие от русских обнаруживается многообразие иконографических решений, т. е. мы находим более подробный комментарий форм. Поэтому имеет смысл пристальнее посмотреть на художественное оформление самих греческих врат. Это возможно благодаря религиозной общности русской и греческих традиций и типологической близости материала. Щипцовая форма щита царских дверей была широко распространена в этом регионе. Сохранившаяся только правая створка[1031] в ранних вратах последней четверти XV в. из церкви Христа Демархиса (Мегалис Портас) монастыря Иоанна Богослова на Кипре, увенчана трехлопастным навершием, образовывавшим вместе с недостающей половиной трехлопастную сужающуюся кверху арку. На щите изображена Богородица, а на главном поле врат – фронтальные фигуры святителей попарно Василия Великого и Николая Чудотворца. Каждый святитель расположен в рамс, образованной двойной готической аркой, обрамленной поверху горельефной резьбой в виде кринов и опирающейся на полу колонки. В царских дверях второй половины XV в. из церкви Св. Георгия Апортианона[1032] на щипцовом навершии расположена вьющаяся и цветущая виноградная лоза, исполненная горельефной |резьбой. На плоскостном поле врат выделен средний вал в виде прорастающего стебля, дающего плоды и цветы. Вал увенчан цветком с полуфигурой царя Давида (ил. 3). На щите изображено Благовещение, а на главных полях – Иоанн Богослов и апостол Петр. Врата около 1600 г. из капеллы Св. Христодула монастыря Иоанна Богослова на Кипре[1033] отличаются лишь деталями. На их щипцовом навершии также присутствуют вьющиеся стебли, а орнаментально выделенный вал увенчан крестом. На щите изображено Благовещение, а на полях врет – св. Иоанн Богослов и св. Христодул. Та же щипцовая форма навершия и исполненное горельефной резьбой било (вал-нащельник) свойственны многим другим греческим вратам.

Помимо вышеперечисленных русских и греческих памятников, характерные примеры орнаментации валов царских врет и использования ажурных пластин для заполнения филенок мы встречаем в царских дверях XVI в. Эго. прежде всего, резные врата XVI в из церкви Спаса Преображения на Нереднце[1034]. из церкви Петра и Павла в Кожевниках в Новгороде XVI в.[1035], из Новгородского музея второй половины XVII в[1036]. Центральные валы-нащельники имеют перехветы граненой,

«сноповидной» (|юрмы, а на валах, обрамляющих филенки, расположены розетки и ромбы. Рельефная резьба створок, положена на красные и синие фоны.

Подчеркнутая изобразительность архитектурных форм отличает также царские двери XVI-XVII вв. с раковиноподобной (|юрмой навершия. Типичными примерами являются врата середины XVI в. из ЦМиАР[1037] или царские двери 1645 г.. вложенные Михаилом Федоровичем в Успенский собор Кирилло-Белозерского монастыря[1038], или врата XVII в. из Рождественского собора Саввино-Сторожевского Звенигородского монастыря[1039]. Их «коруны» створок исполнены в виде многолопастной (формы соединенной с полотнищами створок с помощью волютообразных завитков. В навершии изображено Благовещение, а на поделенных на филенки створках– евангелисты. Валы имеют традиционные детали в виде «пуговиц».

Среди перечисленных царских врат особенно интересной для нашей темы подчеркнутой изобразительностью архитектурных форм и разнообразием резных деталей оказывается группа псковско-новгородских и греческих дверей. Присутствие в оформлении створок врат таких мотивов, как светильники и фиалы. вьющаяся и цветущая виноградная лоза, прорастающее древо, дающее цветы и плоды, аркады с кринами, растительные завитки, а также изображения псалмопевца царя Давида, Иоанна Богослова в образе старца (т. е. когда ему было дано Откровение), апостола Петра с ключами как привратника дверей рая указывает на мощный пласт литературной символики, лежащей в основе форм и иконографии этой группы врат. Подчеркнуто выраженная изобразительность форм убранства царских дверей по-видимому, определена не столько их функцией либо простой задачей украшения интерьера храма, сколько их символико-поэтическим значением в контексте литургического и символического осмысления обрата храма в целом. Поэтому кажется необходимым обращение к более детальному рассмотрению особенностей этой символики. Кроме того, заслуживает внимания и сам принцип устройства врат, прослеживающийся с раннего времени: конструктивное отделение навершия от створок и разбиение полотнищ на клейма. Эти черты свойственны древнейшим из сохранившихся византийских памятников – инкрустированным перламутром и украшенным рельефными изображениями из слоновой кости царским вратам из Протата и Хиландара на Афоне, которые могут быть датированы XI в[1040]. (ил. 1). Как показывает изобразительный материал, например, иллюстрации Гомилий Григория Назианзина IX в.

(Paris, Bibl. Nat., cod. gr. 510)[1041], разбивка полотнищ на клейма является еще более древней традицией оформления царских дверей.

Врата как Ковчег Завета

В первую очередь, попытаемся сопоставить выделенные типологические особенности с литературными и изобразительными источниками. В христианской византийской изобразительной традиции, равно как в иудейской иконографии, мы часто встречаемся с изображениями врат. Обратившись к ним, мы заметили, что, как правило, врата встречаются в определенном контексте, когда изображаются Святая Святых. Ковчег Завета. Храм Соломона. При этом идея ветхозаветного храма получила воплощение в иконографии Ковчега Завета. Ковчег Завета как святыня, бесследно исчезнувшая во время разрушения Иерусалимского храма и вавилонского пленения иудеев, стал емким символом в христианском искусстве. Ковчег Завета являлся образом всего ветхозаветного храма и был прообразом исполнения Божественного обетования и прихода в мир Мессии, чудесного рождения Христа от Девы. Исчезнувший как предмет, он постоянно присутствовал в христианском мировоззрении как идеальный образ, хорошо представленный в иконографии.

Ковчег Завета обычно изображался в виде прямоугольника с арочным, треугольным или щипцовым фронтоном или в виде шкафа – ящика для свитков Торы с филенчатыми дверцами, увенчанного перекрытием тех же форм. Так, например, Ковчег Завета, в виде ящика с щипцовым или треугольным фронтоном на возвышении, между двух херувимов, за завесой, т. е. в Святая Святых – Скинии представлен в миниатюрах рукописи IX в. из монастыря Пантократора на Афоне (Cod. 61. Fol. 165)[1042]. Он также изображался в виде ящика с треугольным перекрытием, стоящего в храме Дагона. или в сцене его переноса в Иерусалим в миниатюрах рукописи Книги Царств XII в. из Ватиканской библиотеки (Vatican, gr. 333. Fol. 9v) [1043]. К. Вайцман убедительно показал, что византийские иллюстрации Книги Царств. Октатев.хов восходят к архетипам, которые одновременно питали и раннехристианскую, и иудейскую иконографию[1044]. Поэтому для установления источников интересующих нас мотивов целесообразно обратиться к иудейским изобразительным источникам II–VI вв.. представляющим Ковчег Завета. Скинию. Святая Святых. В тетрадрахме Бар Кохба (134–135 гг.)[1045]. в росписи над нишей для свитков в синагоге Дура-Европос (244–245 гг.)[1046] Ковчег Завета имеет вид прямоугольника с арочным перекрытием, опирающимся на четыре колонны, подобно портику, вписанному в фасад

храма слева от него расположен семисвечник. находившийся в Святая Святых Иерусалимского храма. Ковчег Завета вместе с фасадом храма представляет целостную архитектурную структуру и тем самым являет обобщенный образ ветхозаветного святилища.

В аркосолии №4 катакомб Виллы Торлония [1047] в Риме (III–IV вв.). в граффити катакомб Монтевердс в Риме (IV в)[1048] по мнению исследователей, также изображен Ковчег Завета в виде шкафа-ящика с треугольным фронтоном, открытыми дверцами, украшенными четырьмя филенками. На полках шкафа лежат шесть свитков писания. По сторонам его – два семисвечника и другие предметы еврейского богослужебного обихода, предписываемого законом (Исх. 37:17–24). Сводчатое подковообразное перекрытие шкафа-ящика находим в донышках литургических сосудов IV в. из Ватиканского музея и Музея Израиля в Иерусалиме[1049] (ил. 13). Ковчег Завета в форме ящика для свитков Торы с открытыми дверцами изображен между двумя львами в верхнем полукружии донышка. В нижнем его полукружии расположены разнообразные предметы культа, от семисвечников до лопаточек. Ковчег Завета на повозке, запряженной быками, как ящик с затворенными филенчатыми дверцами и увенчанный полуциркульным навершием. изображен в сцене разрушения храма Дагона (1Сам. 5:1; 6:1–12) на панели из Дура-Европос[1050]. Одним из самых ярких примеров являются мозаики пола VI в. (?) из синагоги Бет Альфа в Израиле[1051] (ил. 12). Ковчег Завета представляет собой ящик, украшенный многочисленными орнаментами, с щипцовым фронтоном, внутри которого присутствует мотив раковины. По сторонам от него стоят стамна (сосуд с манной), в основании фронтона – три чаши-фиала с широкими краями. Ковчег расположен между двух птиц, заместивших херувимов, двух семисвечников. двух львов, а также необходимых предметов богослужения, среди которых находится и реликвия Святая Святых процветший жезл Аарона в виде распустившегося куста. Двойные двери Ковчега Завета имеют восемь парных филенок с розетками. Фронтон изображен простыми линиями, в его основании два рога.

Идентичная щипкообразная форма навершия створок часто встречается в описанных выше греческих царских вратах и вратах псково-новгородской группы, выделенной нами. Наиболее близкое совпадение форм обнаруживают упомянутые выше царские двери второй половины XVI в. Снетогорского монастыря во Пскове. Не только четкое конструктивное отделение навершия от полотнищ врат, принцип разделения створок на клейма-филенки. щипцовая форма навершия

вызывают ассоциации с изображениями Ковчега Завета, но и использование по сторонам их щипцового навершия. обрамленного обращенными вверх растительными завитками, редких резных мотивов в виде чаш-фиалов с орнаментированной раковиной на них и светильников – необходимых предметов в храмовом иудейском богослужении, обязательно присутствующих в иконографии Ковчега Завета.

Употребление этих своеобразных резных деталей в художественном оформлении царских дней позволяет предполагать, по описанная выше художественно-символическая структура царских дверей древнерусского иконостаса уподобляет врата обрату Ковчега Завета. Не только щипцовая, но и подковообразная. полуциркульная формы наверший царских врат напоминают иконографически сводчатое перекрытие или крышку Ковчега Завета, а филенчатые полотнища уподобляются его филенчатым дверцам. Возникает вопрос об изобразительных источниках, которыми могли реально воспользоваться древнерусские мастера. Среди таких источников были, скорее всего, рукописи, восходившие к раннехристианским прототипам. Одной из самых популярных книг на Руси, содержащей изображения Ковчега Завета. Скинии, являлась «Христианская топография» Козьмы Индикоплова. известная в десятках списков[1052]. В ней Ковчег Завета имеет те же особенности иконографии, которые мы выделили в иудейских памятниках. Несомненно, что она бьиа хорошо известна псковским и новгородским мастерам.

Поэтому неудивительно, что в заставке из новгородской Псалтири XIV в.[1053](ил. 5) неожиданно обнаруживаются некоторые аллюзии на ветхозаветное святилище. Там присутствует та же щипцообразная форма навершения так царских врат, так и внутреннего пространства этого храма, образованного ремневидным орнаментом. Внутри храма подвешен светильник и фиал.

Царские врата уподобляются Ковчегу Завета путем использования в оформлении византийских и древнерусских врат накладных пластин из золота и серебра. По письменным источникам известно, что царские двери в Софии Константинопольской. в церкви Рождества Богородицы в Боголюбове XП в. были обложены чеканными серебряными пластинами. Серебряная басма и драгоценные камни применены в устройстве врат XVI в. из Рождественского предела Софии Новгородской, позолоченные чеканные пластины использованы в царских вратах из Успенского собора Московского Кремля. Уже неоднократно отмечалось, что древнейшая византийская практик;! драгоценного украшения преград алтаря, устройств окладов икон связана с символическим осмыслением преграды

как ковчега престола, оклада как ковчега иконы[1054]. Поэтому и традиция оформления драгоценными пластинами дверей алтаря может восходить к определенному источнику. а именно, к Пятикнижию Моисея (Исх. 25:10–11). где сказано: «Искaта Господь: И сделай Ковчег из дерева ситтим... обложи его чистым золотом; извнутри и снаружи покрой его; и сделай ему золотой венец...»

Серьезным аргументом в пользу нашей идеи является изображение Благовещения в навершии створок. В святоотеческой традиции Богоматерь сравнивается не только с «непроходимой» дверью, о которой сказано в книге пророка Иезекииля («И привел он меня обратно к внешним вратам святилища, обращенным лицом на восток, и они были затворены. И сказал мне господь: ворота сии затворены, не отворятся, и никакой человек не войдет ими; ибо Господь, Ног Израилев, вошел ими, и они будут затворены» – Иез. 44:1–2). но и с Ковчегом Завета. Например. Богоматерь называется «Ковчегом святым» в каноне Козьмы Маюмского на Успение (VIII в). Праздник Благовещения всегда рассматривался как момент Богоявления. Согласно книге Исход, под золотой крышкой Ковчега завета, посреди двух херувимов. Бог указал свое место Богоявления и обитания. «II положи крышку на Ковчег сверху; в Ковчег .же положи откравение, которое Я дам тебе. Там Я буду открываться тебе и говорить с тобою...» (Исх. 25:21–22). Щипцовое или полуциркульное подковообразное навершие створок напоминает иконографически сводчатое перекрытие или крышку ветхозаветного Ковчега. Поэтому изображение Благовещения становится темой постоянного пребывания Бога, но уже в Ковчеге Нового Завета, в новой совершенной Скинии. «Ибо Христос вошел не в рукотворенное святилище, по образу истинного устроенное, но в самое небо, чтобы предстать ныне за нас пред лице Божие». – свидетельствует апостол Павел (Евр. 9:24).

Дополнительным аргументом для нашей идеи является «филенчатая структура» полотнищ створок врат. Она внешне подобна филенчатым дверцам Ковчега Завета. Образы евангелистов, изображенные в этих клеймах створ, связаны не только с темой евангельской проповеди, но и напоминают о скрижалях Завета, данных Моисею на горе Синай и хранившихся в Ковчеге Завета («В Ковчеге ничего не было, кроме двух каменных скрижалей, которые положил туда Моисей на Хориве, когда Господь заключил Завет с сынами Израилевыми, по исшествии их из земли Египетской», 3 Кн. Цар. 8:9). Подтверждением этому является мозаика из мавзолея Galla Placidia в Равенне (V в). Скрижали Нового Завета – свитки Евангелий от Марка. Луки. Матфея. Иоанна, заменившие

скрижали Ветхого Завета, изображены лежащими на полках шкафа-ящика для свитков Торы, символически представляющего Ковчег. Подобное сопоставление материала поздневизантийского времени (XIVв.) и образцов ранневизантийского искусства (V в.) не будет вызывать недоумение, если мы вспомним, например, о бытовании в книжной иллюстрации Новгорода XV в. заставок миниатюр, восходящих в своих истоках к искусств) поздней античности. Имеется в виду мотив изображения апостола, учителя рядом со своими кодексами, на который обратила внимание Э. С. Смирнова[1055]. В «Апостоле» 1480 г. (ГИМ. Чсртк. 167. Л. 151 об.) изображен сидящий апостол Павел рядом со «стендом», на котором как на экспозиции выставлены все его 14 посланий (ил. 10). Истоки этого мотива. по мнению Э. С. Смирновой, находятся в искусстве поздней античности. Новгородская иллюстрация оказывается близкой знаменитой миниатюре из рукописи «кодекс Anuatinus» (Флоренция. Библиотека Лауренциана. cocl. 1. начало VIII в.)[1056], на которой изображен пророк Ездра (ил. 9). Рядом с ним шкаф с треугольным фронтоном, с раскрытыми филенчатыми дверцами, где на полках лежат книги. Иконографическая тема творца священных текстов вместе со своими книгами сохранялась на протяжении всего средневековья. Поэтому изображения евангелистов на царских вратах служат напоминанием о ящиках-шкафах, в которых хранились свитки Торы, как первоначально скрижали Ветхого Завета в Ковчеге Завета.

В данном символическом контексте могут быть рассмотрены часто встречающиеся в древнерусских царских вратах XVI–XVII вв. такие резные детали, как «пуговицы», ромбы, круги на валах створок и наверший. сеней или подзоров. И хотя резные царские врата ранее XIV в. неизвестны, а памятники XV в. являются единичными, мы полагаем, что истоки символики следует искать в древности. Исследователи, изучавшие резные царские двери XV – XVII вв.. обращали внимание на найденность композиции и деталей убранства врат, не оставляющую сомнений в предшествовании им ряда других памятников[1057]. Иногда в этих ромбах появляются изображения пророков со свитками как комментарий, который позволяет раскрыть потенциальную символику, так что вся резная структура превращается в текст. Все поле врат, а не только отдельные элементы, становится смысловым, благодаря чему царские двери могут быть уподоблены скрижалям.

Традиция понимания орнамента как текста и текста как орнамента была широко распространена на Востоке и. видимо, хорошо известна в христианской среде. Представление о такой орнаментации дают листы

караимских библейских кодексов X в. из Второго собр. Фирковича (РНБ. Ms II 49). В заставках этих рукописей часто, согласно пророчеству Иезекииля (Гл. 41–44)[1058] изображается мессианский храм. На л. 2 рукописи из коллекции Фирковича изображен храм в виде арки, образованной текстом (ил. 14). Внутри нее расположены круги и ромбы, окруженные текстами псалмов. На л. 11 вокруг фасада храма, в который вписан Ковчег с треугольным фронтоном и прямоугольными скрижалями Завета располагаются круги, треугольники и ромбы, обрамляющие Ковчег по контуру. При ближайшем рассмотрении оказывается, что каждая орнаментальная фигура в этой заставке образована мельчайшими надписями, взятыми из Псалмов 32. 98. 118. Слово здесь является полноценным строительным элементом. Третий мессианский храм, который ожидали евреи, в частности караимская община, должен был быть «словесным». нерукотворным. Так же и для христиан Царство будущего века олицетворяет словесный храм: «Христос, Первосвященник будущих благ, пришей с большею и совершеннейшею скиниею, нерукотворенною, то есть не такого устроения...», – свидетельствует об этом апостол Павел (Евр. 9:11).

С такими орнаментами-текстами могут быть сопоставлены выпуклые круги на сени Снетогорскнх царских врат [1059] и ромбы, напоминающие ромбы в рассмотренных заставках на л. 2 и 11 Пятикнижия из РНБ. Характерно, что в ряде врат в этих ромбах находятся изображения пророков, которые держат развернутые свитки с текстами, предзнаменующими Боговоплощение. как на валах царских дверей (ГРМ, Д-435) XVII в. Совпадение форм, используемых для убранства врат и оформления миниатюр рукописей, как кажется, свидетельствует о существовании единого источника этой символики. Детали декора царских дверей говорят о традиции, уходящей корнями вглубь веков.

Идея Ковчега Завета является одной из центральных символических тем святоотеческой традиции. Начиная с III в. появляется богословское толкование, в котором Ковчег Завета рассматривается как прообраз Христа. Ипполит Римский сравнивает чистоту тела Христова с чистотой материала Ковчега[1060]. Одновременно с богословской интерпретацией, как указывает автор упомянутой выше работы, появляются первые христианские изображения Ковчега Завета. С III по VI в. в комментариях Оригена. Феодора Мопсуетского, Андрея Кесарийского. Ефрема Сирина высказывается одна и та же идея. Ковчег Завета – это прообраз тела Христова. В толковании на книгу Исход Ефрем Сирин говорит: «И сотвори Веселиия кивот из чрева негниющего. Что тайна Еммануиловой плоти,

которая не пойлежит нетлению и не повреждена грехом. Золото. покрывающее кивот внутри и снаружи, означает Божественное естество. Очистилище под кивотом от злата чиста означает Еммануила»[1061]. Начиная с VI в Ковчег Завета становится одной из составляющих системы прообразов Богоматери. Роман Сладкопевец. Андрей Критский, Иоанн Дамаскин сравнивают Богоматерь с Ковчегом и называют «Ковчегом Нога Живого». Поэтому неудивительно, что идея Ковчега Завета является центральной символической темой для всего алтарного оформления. Алтарная преграда, царские врата являются своего рода ковчегом престола, на котором совершается мистическое таинство литургии верных, происходит Богоявление.

Врата как Скиния

Существенную роль в художественном оформлении древнерусских царских врат играют дополнительные резные элементы, такие как светильники, фиалы. раковиноподобные навершия, орнаментированные в виде прорастающего древа валы, тонкие ажурные пластины, покрывающие полотнища. Все эти элементы одновременно в византийской традиции присутствуют только в иконографии Скинии. Приведем характерные примеры.

Во всех упомянутых выше изображениях Ковчега Завета обязательно присутствовали по сторонам от него светильники, фиалы. Осознание факта символического осмысления царских врат как Кочега Завета позволяет предположить, что не получившие ранее объяснения в литературе мотивы светильников и фиалов по сторонам щипцового навершия врат псковско-новгородской группы являются образом предметов, необходимых в храмовом богослужении Скинии. В книге Исход (Исх. 25:29–31) содержится предписание о них: «Сделай также для него блюда, кадильницы, чаши и кружки, чтобы возливать ими; из золота чистого сделай их... И сделай светильник из золота чистого; чеканный должен быть сей светильник...»

С символикой Скинии связан и мотив раковины. Он является неотъемлемым элементом в иконографии Ковчега Завета. Храма Соломона. По-видимому. его появление в убранстве древнерусских царских дверей XVI-XVII вв. неслучайно. Рельефно исполненный в стене мотив раковины украшает нишу для свитков Торы в синагоге Дура-Европос [1062]. изображение раковины находится во фронтоне Ковчега Завета на панно, находящемся над нишей там же в синагоге. Раковина, вписанная в полукруг, находится в центре фронтона Ковчега Откровения в мозаиках пола из синагоги Бет Альфа (VI в.)[1063] в Израиле (ил. 12). Раковина изображена в полукруглой нише за завесой между двух колонн, вписанных в фасад храма, в мозаиках пола синагоги Bel Shean (VI в.) (Музей Израиля в Иерусалиме)[1064]. Мотивом раковины украшена ниша на фасаде храма с фронтоном. опирающимся на две колонки, на рельефе Пекуиин (III в.)[1065]. Условно представленная н претерпевшая изменения форма раковины присутствует во фронтоне храма, стоящем на двух колоннах в мозаике пола синагоги Хаммат-Твериада (IV в.)[1066]. Между колоннами висит завязанная узлом завеса, из-за которой видна филенчатая дверь. По сторонам от Ковчега расположены два семисвечника, лопаточки

и другие предметы культа, указывающие на Святая Святых.

Храма Соломона (ил. 11). Известно, что в Святая Святых Храма Соломона ниша, в которой стоял Ковчег Завета, была украшена мотивом раковины, возможно. как ниша для свитков Торы в синагоге Дура-Европос. Поэтому мы полагаем, что мотив раковины, в форме которого исполнены, например, навершия расписных врат середины XVI в. из ЦМиАР[1067] или царских дверей 1645 г.. вложенных Михаилом Федоровичем в Успенский собор Кирилло-Белозерского монастыря[1068] или врат XVII в. из Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря[1069] является не привнесенным из арсенала средств ренессансного искусства, на что указывали исследователи[1070], а. вероятно, его истоки следует искать как в ветхозаветной образности, присущей оформлению царских дверей. так и в связи с темой Благовещения. Тема раковины, ставшая необычайно распространенной уже в ранневизантийском искусстве, была излюбленной и в византийской литературе. Зарождение жемчужины в недрах раковины от удара молнии – небесного огня, сошедшего на море и на плоть раковины, уподоблялось воплощению Бога[1071]. Таким образом, мы полагаем, что мотив раковины в навершии царских дверей связан не только с темой Боговоплощения. но и является аллюзией на Святая Святых ветхозаветного святилища. Эго заставляет пересмотреть распространенное мнение о чисто декоративном характере убранства царских врат.

Еще один важный для понимания символики врат типологический элемент – скульптурно выделенные на полотнищах створ валы-нащельники. Они есть как в расписных, так и в резных царских дверях, и самых древних, и более поздних, в русских и балканских памятниках. Но их изобразительный комментарий имеют только греческие врага, которые уже привлекались нами в качестве аналогий. Поэтому снова обратимся к этим памятникам. Чаще всего вазам придавали вид прорастающего древа, дающего почки, цветы и плоды, или вьющейся виноградной лозы. Барельефно исполненный вал в виде прорастающего древа, увенчанный цветком с полуфигурой царя Давида, в царских вратах агорой половины XV в. из церкви Св. Георгия Апортианона на Кипре[1072] (ил. 3) уподоблен лозе Давидовой. Тема лозы Давидовой напоминает о Древе Иессевом. символизирующем единство Ветхого и Нового Заветов и исполнение Божественного обетования о воплощении Мессии и Спасении: «И произойдет отрасль от корпя Пессева. и ветвь произрастет от корня его: и почиет на Нем Дух Господень, дух премудрости и разума, дух совета и крепости, дух ведения и благочестия... И будет препоясанием чресл Его правда, и препоясани- ем бедер Его – истина» (Ис. 11: 1–2. 5). Мотив

прорастающего древа с изображением Спаса Еммануила – образа воплотившегося Христа Предвечного (Ис. 7: 14–15) на царских дверях XVI в. из капеллы Иоанна Предтечи на Синае[1073] уподобляет вал процветшему жезлу Аарона. Как известно, в христианской экзегетической литературе и гимнографии процветший жезл Аарона является прообразом чудесного рождения Христа. Согласно книге Чисел (17: 8). жезл Аарона, расцветший, пустивший почки и принесший плоды – миндалины в Скинии Свидения решил спор колен Израиля о праве на священство. По повелению Бога он стал храниться в Скинии перед Ковчегом Откровения. «И сказал Господь Моисею: положи опять жезл Ааронов пред Ковчегом Откровения на сохранение, в знамение для непокорных» (Числа 17: 10).

Резные врата такого типа утрачивают традиционные филенки и превращаются в своего рода икону. Символика этих враг раскрывается благодаря присутствию на них изображений Давида и Соломона, первых устроителей земного Дома Божественной Премудрости, пророков Моисея и первосвященника Аарона. Традиция их изображения в полный рост на полотнищах врат, лишенных каких-либо конструктивных членений, прослеживается на протяжении столетий от средневизантийского периода вплоть до нового времени. Например, пророки Моисей и первосвященник Аарон изображены на выдающемся по качеству памятнике – царских вратах начала XIII в. из монастыря Св. Екатерины на Синае[1074] (ил. 2). а также на вратах XVI в. из капеллы Иоанна Предтечи на Синае[1075] и на вратах второй половины XVIII в из Византийского музея в Афинах. Как известно. и пророк Моисей, и первосвященник Аарон были связаны с устроением рукотворной Скинии, земного святилища (Евр. 9: 1). которое служило, согласно толкованию святых отцов[1076], прообразом совершеннейшей и нерукотворной Скинии. Они являют обобщенный образ служителей Святая Святых Скинии Образы пророка Моисея и превосвященника Аарона раскрывают символику Скинии во вратах. Их изображения напоминают, что двери являются тем входом, за которым открываются тайны Скинии.

В обозначенном контексте позолоченные оловянные накладки в виде растительных мотивов, херувимов, положенные на красные, зеленые фоны, в царских вратах XVII в. из собрания ГРМ (Д 436. Д 435) можно интерпретировать как напоминание о драгоценных сверкающих завесах ветхозаветной Скинии. «Я сказал Господь: и сделай завесу из голубой, пурпуровой и червленнои шерсти и крученого виссона: искусною работою должны быть сделаны на ней херувимы... и повесь завесу на крючках, и внеси туда за завесу Ковчег Откровения...» (Исх. 26: 31–33).

Все рассмотренные элементы убранства царских врат позволяют утверждать. что царские врата символически осмыслялись как образ врат, ведущих в Святая Святых Скинии.

Перечисленные аллюзии приоткрывают, но не исчерпывают богатейший пласт литературной символики, лежащей в основе архитектурных и резных форм царских врат. Прояснению символического значения, а также хронологических и территориальных границ бытования отдельных мотивов, нашедших отражение в убранстве царских врат, должно быть посвящено отдельное исследование. В данной работе для нас было важно проделать первичную классификацию и обратить внимание на богатое символико-поэтическое значение архитектурных и резных форм, которые вместе с изображениями играют важную роль в контексте литургического и символического осмысления образа храма в целом. Нашедшая воплощение в оформлении царских врат символика Ковчега Завета. Скинии является живым свидетельством осмысления пространства христианского храма и алтаря как новой Скинии. Эго подтверждают и литургические толкования.ВI них христианский храм рассматривается как свершение ветхозаветных прообразов и поэтому устраивается наподобие Скинии. «Нужно, чтобы вы знали, что мы приняли от божественных и всехвальных апостолов: церковь устроять наподобие Скинии Свидения,» – писал Иоанн Постник (VI в.)[1077]. В этом контексте киворий в храме уподобляется Кивоту Завета (Св. Герман Константинопольский. VIII в.[1078]), алтарь в целом – Святая Святых, горизонтальный брус преграды или архитрав-космитис – ветхозаветному очистилищу (Софроний Иерусалимский. VII в.[1079]). Элементы оформления алтарных преград также свидетельствуют об уподоблении интерьера христианского храма Скинии. По последним данным[1080] оказывается, что свойственные византийским алтарным преградам причудливые перевязанные узлом колонны сопоставлялись в представлении византийцев с колоннами, фланкировавшими вход в святилище Храма Соломона.

Богатый пласт символики, присутствующий в архитектурных и резных формах царских дверей, позволяет нам говорить об особой функции, которая была свойственна царским вратам и в древней алтарной преграде, и в высоком иконостасе. Врата служили не только центральным входом в алтарь во время торжественных процессий[1081] и преграждали доступ непосвященных к престолу, скрывали от взглядов в нужные моменты литургии священнодействие на престоле[1082], но и являлись иконой. Они выполняли ту функцию, которой не обладала завеса, используемая только для закрытия престола в определенные моменты

литургии.

Появлению, как мы полагаем, не позднее X в. арочного завершения царских дверей является свидетельством символического восприятия их форм. Следовательно. развитие форм царских врат и их символизм не были предопределены только лишь их функцией, а зависели от образно-символического восприятия интерьера храма в целом, который уподоблялся и Скинии, и Ветхозаветному храму, и Небссному Иерусалиму.

Бобрик М. А. Икона Тайной вечери над царскими вратами. К истории ранних слоев семантики

В иконостасе русской православной церкви икона Тайной вечери занимает совершенно особое место. Она помещается при входе в алтарь – над Царскими вратами, именуемыми также Святыми или Райскими Церковь видит в этой иконе образ последней пасхальной трапезы Иисуса с учениками, во время которой Спаситель установил таинство Евхаристии и тем самым как первосвященник совершил первую литургию. Находясь непосредственно над солеёй, с которой верующие принимают Св. Причастие, эта икона призвана не только напоминать об установительном прототипе, но и свидетельствовать о непрерывности апостольской традиции, о том, что «те же самые Тайны со времени их установления непрерывно даруются наследниками апостолов членам Церкви, объединяя их между собою и вознося ко Христу»[1083].

Центральное положение иконы Тайной вечери в иконостасе соответствует роли Евхаристии в системе христианских таинств. Поэтому в этой иконе видится не только образ установления основополагающего таинства Церкви, но образ Евхаристии как таковой, хотя в определенные периоды установительное значение могло приобретать особый акцент. В этом смысле история иконы Тайной вечери может служить одним из важнейших свидетельств того сложного движения, в котором идея Евхаристии пребывает на всем протяжении жизни христианства В то же время, принадлежа иконографическому центру иконостаса, сосредоточенному на Царских вратах, эта икона способна принимать на себя роль своего рода формулы, которая несет в себе как существенные смыслы иконостаса в целом (pare pro tolo), так и актуальное для данной традиции понимание Евхаристии

В зависимости от акцентуации той или иной компоненты евхаристической идеи икона Тайной вечери могла менять свое положение в пространстве храма, принимать различные иконографические формы, наконец, намечаться над входом в алтарь другими иконами в рамках определенного репертуара (Спас Нерукотворный. Троица Ветхозаветная). «Большая» история иконы Тайной вечери может, по-видимому, опираться на описание этих альтернаций и их истолкование в культурном контексте, Задача данной статьи много скромнее, а именно: проследить истоки двух

из мотивов, релевантных для смысловой структуры иконы Тайной вечери мотивов райской трапезы и трапезы-завещания.

Без обращения к предыстории образа трапезы Господней трудно обойтись прежде всего потому, что его история знает слишком много утрат. Из них быть может, фатальная – иерусалимская церковь Св. Апостолов на Сионе (IV в), с горницей (cenaculum) которой каноническая версия предания связывала само событие Тайной вечери.

Изображения на этот сюжет впервые появляются в VI в. в двух основных иконографических типах. Один из них (обозначу его «тип А») иллюстрирует евангельские тексты о Тайной вечере (мозаика в нефею Сант Аполлинаре Нуово. Равенна: миниатюра в евангелии Россано). Другой тип («Б») рассказывает о Тайной вечере в образах актуального обряда причащения и имеет западную (Евангелие из собр. Корпус Кристи Колледж) и восточную (миниатюры в Евангелии Россано и в Евангелии Рабулы; дискосы из Риха и из Стума. Сирия) разновидности.

Судьбы двух этих типов изображения оказываются различными в западной и в восточной традициях. В пространстве западноевропейского храма икона Тайной вечери (тип А) занимает место на портале над входом в церковь, в нефе – на капителях колонн, в настенных евангельских циклах, и многообразно – в алтарной части, а именно, на витражах, антепендиуме престола (-ов) на алтарях-полиптихах (обычно в среднем регистре), на дарохранительнице, на окладе Евангелия. Тип Б западной разновидности вплоть до эпохи Контрреформацнн оставался малораспространенным[1084].

В церквях византийской культурной сферы до XI в. известен только тип А и можно проследить тенденцию связывать изображение Тайной вечери с пространством вокруг (малого) жертвенника, на котором совершалась проскомидия. С появлением у южных славян и на Руси в XI в. традиции помещать образ Тайной вечери типа Б (восточная разновидность) в апсиде начинается сосуществование типов А и Б в храме. Тип Б помещается в алтаре – в апсиде и на литургических предметах (дискосах, покровах, элементах облачения[1085]). В XV-XVII вв. Тайная вечеря типа Б занимает позицию «Царские врата» (специально см. далее). Что касается типа А. то в качестве фрагмента страстного цикла он занимает в храме самые разные позиции в алтаре, в нефе или в праздничном ряду иконостаса[1086]. Наиболее показательны случаи распределения функций между двумя типами иконы Тайной вечери в росписи одного и того же храма[1087].

Параллельно бытованию образа Тайной вечери в храме развивается

иконография миниатюр на этот сюжет в рукописях Евангелия и Псалтыри[1088]. Общей для западной и восточной традиций стала центральная значимость образа Тайной вечери типа А в системе декорации монастырских трапезных – он помещается на главной стене, перед которой сидел игумен (аббат), зачастую в апсиде игуменского места[1089].

Традиция изображения Тайной вечери на алтарных дверях фиксируется с XI в., которым датируется деревянный рельеф типа А со створки северных дверей алтаря в коптской церкви Св. Сергия и Вакха (Абу Саргс. Старый Каир. ил. 1)[1090]. Наиболее ранний древнерусский пример – икона типа Б на надвратной сени второй четверти XV в. из с. Благовещенье, хранящейся в ГТР[1091]. В XV–XVII вв. этот тип изображения на сени Царских врат становится в Московской Руси каноническим[1092]. Изображение Тайной вечери типа Б возможно в этот период также на створках Царских врат – в составе праздничного цикла (Царские врата из церкви Исидора блаженного в Ростове Великом. 1566[1093]) или как самостоятельный ярус (Царские врата конца XV в. из церкви с. Кострицы Боровичского р-на Новгородской обл.[1094]). К концу XVII в. тип Б иконы Тайной вечери вытесняется в позиции «Царские врата» типом А. Первой по времени в ряду надвратных икон Тайной вечери была, как кажется, работа Симона Ушакова (1685) созданная им за год до смерти для Царских врат Успенского собора Троице-Сергиевой лавры[1095]. С XVIII в. тип А утверждается в иконографии Царских врат. В церквях северо-востока изображения на этот сюжет появляются предпочтительно на створках врат (ц. Николы Надеина в Ярославле. 1751 г.[1096]; Царские врата из собрания Переславль-Залесского историко-художественного музея, конец XVIII в.[1097]), занимая их подчас целиком (Царские врага из собрания Русского музея, первая половина XVIII в.[1098]). Обычным в русских церквях с XVIII в. является надвратное изображение Тайной вечери. К началу XIX в. оно распространяется и в инославянских землях. Во вновь открывающихся церквях нашего времени в этой позиции часто можно видеть воспроизведение картины Леонардо да Винчи из трапезной монастыря Санта Мария делле Грацис (Милан).

Приведенным, пусть предельно кратким, обзором хотелось бы обрати, внимание прежде всего на позицию образа Тайной вечерн. определяющую его фрикцию в системе храма как сложной иконы[1099]. Без учета этого функционального аспекта, по-видимому, невозможно понять смысл иконы, к чему устремлены наши усилия. Этой мыслью я буду руководствоваться и в своих дальнейших рассуждениях, обращаясь к

истокам иконы Тайной вечери над Царскими врагами как одной из форм предания о последней трапезе Иисуса.

Это предание, представлявшее собой пучок традиций, складывалось в русле теологемы трапезы как совместной жертвы, совершением которой может быть восстановлен социальный и космический порядок. Различные изводы этой универсалии можно наблюдать в греческих мистериальных культах, в погребальной обрядности, в античном симпосии. в культе Иерусалимского храма и некоторых других феноменах античной культуры Средиземноморья. В ранне-христианскую эпоху, к которой мы обращаемся в поисках затерявшихся начал иконографии Тайной вечери, все это – живые явления, и потому они образуют круг актуальных ассоциаций для складывающегося предания об этом событии, а изобразительные формы античных трапез участвуют в генерировании предания. Целый ряд элементов в нем относится к тому, что Карл Прюмм назвал «позднеантичным койне догм» (spfllaiitikc dogmatise he Koine)[1100] и вместе с тем к общему для культур Средиземноморья фонду мифологических представлений. Поэтому, устанавливая связи между названными типами сакральной трапезы и образом Тайной вечери, не обязательно соединять их векторной стрелкой «влияния», но стоит скорее говорить о сложном взаимодействии, включающем в себя элементы как типологии (разные реализации одного символа), так и генетического родства (воспринятые христианством элементы других традиций), как субъективное стремление к отталкиванию, так и объективное совпадение.

Решающим при отборе сопоставительного материала будет для меня избранный функционально-семантический критерий. Это значит, что поиск истоков надвратного обрата Тайной вечери пойдет среди тех «трапезных» образов античности, которым в соответствующих сакральных помещениях отводилось место, сопоставимое по своему основному смысл) с Царскими вратами – райскими дверьми. Речь пойдет о двух сюжетах – райской трапезе в античных погребениях и трапезе-завещании в синагоге Дура-Европос.

Райская трапеза: традиция погребального культа античности

1. В мифологических традициях Средиземноморья врата (двери) служат символом границы между посюсторонним и потусторонним, идеально мыслимой как граница между миром живых и миром мертвых. Граница несет в себе двоякое значение – как разделительное (разграничение двух сфер), так и соединительное (возможность перехода из одной сферы в другую). Двойственна поэтому и семантика двери в погребальном сооружении: она не только служит местом встречи живых с мертвыми, но и предотвращает возможность неурочного вторжения мертвых на территорию живых[1101]. Ритуалы, тексты и изображения, связанные с вратами разделяют эту амбивалентность их семантики. В античных погребениях – архитектурной форме представлений о соотношении мира живых и мира мертвых – одним из центральных является мотив трапезы, занимающий, как правило, место над дверным проемом.

В египетских пирамидах символику границы между двумя мирами несет в себе так называемая ложная дверь, сменяемая позднее надгробной стелой. Такая дверь считалась местом епифании – явления живым «преображенного», т.е. ставшего богом умершего и имитировала закрытый проход, чтобы подчеркнуть божественность природы покойного. На главной из ложных дверей – восточной – обычно находилось его рельефное изображение в полный рост. Вид ложной двери имеет не только вход в надземную часть погребального сооружения – в дом умершего, но и вход в камеру с захоронением из помещения для ритуальных действий внутри гробницы. Эта последняя дверь именовалась «вратами Нут» по имени одной из египетских ипостасей богини-матери. Через эту дверь умерший удалялся в царство мертвых, после чего она замуровывалась[1102].

Со времени второй династии (вторая половина III тыс. до н. э.) в канон изобразительной программы египетских гробниц входит сюжет загробной трапезы, которому отводится место над ложной дверью (ил. 2). Умерший изображается вместе со своей женой за столом с жертвенными дарами, символизирующими плодородие (голова гуся, ножка быка и др.). Эти дары, принесенные в жертву родственниками умершего, призваны послужить пищей для особой субстанции умершего – его ка и тем самым обеспечить его бессмертие[1103]. Эго древнее представление сравнительно поздно получает письменную фиксацию и составляет основу 148-й притчи

египетской Книги Мертвых. Текст этой молитвы об умершем функционально приравнивался к изображению загробной трапезы и наносился на ложную дверь или над ней[1104]. Таким образом, взаимодополняющие друг друга изображение и текст призваны были давать представление о состоянии «преображенности» умершего (трапеза как идеальный образ жизни, вечного блаженства в потустороннем мире) и одновременно указывать на медиальную роль умершего между миром богов и миром людей, которая видится в том, что поедание жертвенных даров служит восстановлению нарушенной смертью целостности мира (трапе за как символ космического порядка).

Очевидную общность семантики с египетскими памятниками обнаруживают изображения трапезы на греческих надгробных стелах. Один из архаичных примеров представляет собой рельеф из Лаконии, датируемый временем около 550–530-х годов до н. э. (Берлин, музей Пергамон). На нем изображена сидящая на троне супружеская пара умерших: у мужчины в руках кубок-кан- фар, а у его жены – плод граната и покрывало: за спинкой трона вздымается змея: к умершим подходят двое жертвователей с дарами: мужчина несет петуха и яйцо, женщина – цветок и плод граната. Рельеф был найден на возвышении, сложенном наподобие кургана из земли и камней, в местности, посвященной покровителю мертвых Гермесу Хтониосу. Все символы возобновляющейся жизни и плодородия, которые наполняют это изображение загробной трапезы (змея, гранат, цветок, петух, яйцо), принадлежат общему образному фонду культур Средиземноморья и играют важную роль в погребальных обрядах античности. Однако позы, жесты, рисунок трона выдают следование египетским образцам, вошедшим в Греции второй половины VI в. до н. э. в моду[1105].

Стандартом изображения загробной трапезы становится в Греции композиция, которую можно видеть, в частности, на надгробии Пиррия из Пирея (около 350 г. до н. э.) из собрания Национального музея в Афинах: у стола возлежит умерший, рядом сидит женщина. Нередко к этим действующим лицам добавляются маленькие фигурки слуги или жертвователя, подходящих к столу[1106]. Целый ряд примеров такого рода можно видеть на стелах периода II в. до н. э. – I в. н. э. из Карфагена[1107].

Мотив загробной трапезы – один из центральных и в погребениях этрусков V-VI вв. до н. э. На этрусских фресках в трапезе бессмертия участвуют умерший и последовавшая за ним. согласно ритуалу, жена (Томба дси вази ди- пинти и Томба дель веккио) или целое пиршественное общество (Томба дсль триклинио. Тарквиния). В однокамерных

погребальных сооружениях ее изображения занимают место при входе, как. например, в Томба дель Колле Казуччи- ни в Кьюзи. при ложной двери, как в той же гробнице, или на 'задней стенке против входа, скрывающей собственно захоронение – loculus. как в Томба дсль триклинио (ил. 3) или в Томба дсллс бигс. В двукамерной Томба делла качча э пеша сцена трапезы занимает место во втором помещении, во фронтоне непосредственно над -захоронением в задней стенке. А в Томба делла пульчелла (Тарквиния) радостная трапеза умерших становится единственной темой росписи – фриз с фигурами пирующих двумя лентами расходится от входа, тянется по всем четырем стонам и сходится на loculus'ti[1108].

Схожие изображения загробной трапезы знает и сирийская традиция. Одним из примеров может служить базальтовая стела VIII в. до н. э. из собрания музея Пергамон. Она была найдена при раскопках пофебального сооружения в Чинчирли. На рельефе умершая сидит за столом, держа в руках сосуд и цветок, а служанка подносит ей нож для лежащих на столе жертвенных даров.

На пересечении этой традиции и родственных ей римских образцов находились изображения трапезы бессмертия в сирийских надземных погргебальных сооружениях римского времени. В гипогеях Пальмиры мотив трапезы появляется как над дверью, ведущей из первого помещения в комнату с захоронениями, так и на задней стене с захоронениями. Так, например, в гробнице семейства Иараи (II–III вв. н. э.), восстановленной в Национальном музее Дамаска, загробное пиршество изображено дважды: в первом зале, прямо против входа, на рельефе под нишами – традиционным образом райской пещеры, повторенным дважды по числу погребаемых (умершего и его жены), – и во втором зале, в расположенной против входа нише с захоронением, горельефное изображение возлежащих за трапезой супругов в окружении членов их семьи.

Между дохристианской и христианской эпохами в изображении трапезы бессмертия невозможно провести резкой границы. Живое воздействие погребального культа античности на идею небесной трапезы со Христом наглядно проявляется в коптской иконографии. С одной стороны, в христианскую эпоху продолжает существовать традиция изображения загробной трапезы. Как в древности над ложной дверью египетских гробниц. на саване середины V в, умерший с чашей в руке и его супруга пируют над символическим входом в загробный мир[1109]. С другой стороны, заметна приверженность коптов образу рая как чертога брачного и сюжету о брачном пире дев разумных со Христом. Этот сюжет

включается в страстной цикл и несет в себе идею входа в Царствие Небесное и выбора между Спасением и гибелью. Так, на миниатюре в коптско- арабской рукописи Евангелия 1250 г. соответствующее тексту (Мф. 25:10–12) изображение делит мир на два яруса: внизу – те. что остались перед «дверьми затворенными». а вверху, в сводчатых покоях над входом – «мудрые» на пиру у Жениха (ил. 4)[1110]. Архитектурное оформление сцены, центрированное на двери и на образ Христа над ними, напоминает алтарную преграду и сохраняет в то же время живую связь с архитектурой античных погребений.

Еще, быть может, нагляднее о непрерывности идеи трапезы как образа бессмертия свидетельствуют ее изображения в катакомбах III–VI вв.[1111] Отдельные изображения трапезы встречаются в катакомбах при входной двери [1112] или на фронте ниши с захоронением[1113], однако подавляющее большинство таких изображений помещается в люнете ниши непосредственно над loculus'ou. Небольшое углубление ниши (аркосолия) представляет собой как бы «свернутую» модель погребального сооружения с присущей ему двучастностью устройства – это и сам рай, и вход в него.

Комментарием к «трапезным» изображениям в катакомбах может служить снабженная надписями фреска из гипогея Вибии. В левой части люнеты аркосолия изображена умершая по имени Вибия (Vibia), которую ангел (angclus bonus) вводит через врата в рай (сцена inductio. согласно надписи): остальное просфанство люнеты занимает сцена пира на лугу, обозначенная в надписи как «совет» или «суд праведных» (bonorum iudicio): над фигурой умершей, сидящей посреди участвующих в фапезе «судей» (iudicati). надписано се имя[1114]. Фреска в люнете аркосолия позволяет сделать зримыми происходящие в раю идеальные события, участницей которых мыслится умершая. Причисление ее к числу праведных представляется при этом как принятие ее в круг участников загробного пира блаженства.

Если исходить из того, что общность места изображения предполагает и общность значения, то и другие сцены трапезы, изображенные в аркосолиях катакомб могут быть интерпретированы как сцены пира праведных, или блаженных (convivium beatum). Этот тезис касался бы и так называемой сцены «преломления хлеба» (fractio panis), которая помещается над жертвенником-захоронением в Греческой капелле катакомбы Присциллы и обычно понимается как самое раннее изображение евхаристической трапезы[1115]. С одной стороны, ближайший контекст сцены трапезы образуют здесь сопровождающие се два сюжета –

принесение Авраамом в жертву Исаака (слева) и Даниил во львином рву (справа). Они сообщают всей композиции в целом такие элементы евхаристической идеи, как Жертва и Спасение (синтагматический уровень). С другой стороны. сцена «преломления хлеба» входит в единый смысловой ряд с изображениями пира блаженных (парадигматический уровень).

Ритуальным фоном для фрески в Греческой капелле был тот синкретический тип трапезы, который возникает в раннехристианскую эпоху при взаимодействии некоторого иудео-христианского ритуала Евхаристии с древним ритуалом поминальной трапезы[1116]. В основе этого взаимодействия лежала медиальная функция трапезы между «потусторонней» и «здешней» частью мира – между мертвыми и живыми. Богом и людьми. Связь между земной трапезой родичей («по крови» -– в язычестве, «по духу» – в христианстве) и потусторонней трапезой умершего выражалась в том. что он мыслился участником поминального пиршества. Двойная направленность радостного поминального пира, призванного служить одновременно образом зафобной жизни умершего и желаемой безбедной жизни оставшихся в живых, стала важным фактором в развитии двойной семантики литургического жертвенного хлеба (просфоры), приносимого за живых и за умерших и объединяющего всех их за трапезой у Христа. На пересечении образного и ритуального контекстов оказывается, таким образом. возможным увидеть во фреске Греческой капеллы гибкое взаимодействие, или символическое отождествление трех трапез – поминальной, евхаристической и райской. Что касается иконофафического типа трапезы на фреске, то он. очевидно, определялся актуальной формой совершения ритуальной (поминальной и евхаристической) трапезы – участники ее возлежат за сигмаобразным столом.

Отождествление Евхаристии с загробной трапезой бессмертия можно видеть и в композиции, которая вплотную подводит нас к изображению Тайной вечери типа Б. II одной из коих катакомбы Домнтнллы находится датируемая серединой IV в. фреска, на которой изображены восседающий на троне Христос, у его ног – корзина с хлебами, а справа и слева к трону подходят две группы апостолов[1117]. Корзина с хлебами становится здесь идеограммой райской трапезы и тем самым полноты загробной жизни. В этом отношении образный язык раннего христианства наследует древнему представлению о потустороннем мире как тучной пажити, дающей пишу переселившимся туда умершим. В то же время корзина с хлебами выступает символом Христа – «хлеба жизни» (Ин. 6:35). Таким образом,

перед нами не что иное как изображение небесной Евхаристии – литургии, совершаемой Христом в кругу апостолов в Царствии Небесном и отражающей. как можно думать, черты актуального евхаристического ритуала.

Приведенный обзор позволяет наблюдать общность функции и значения мотива трапезы бессмертия в античных погребальных сооружениях различных традиций. Этот мотив тесно связывается с символикой границы, маркирующей переход между миром живых и миром мертвых, и с архитектурной формой этого перехода – дверью (от ложной двери египетских пирамид до стелы как формулы входа). Идея границы структурирует пространство погребального сооружения как двучастное, гетерогенное по значению целое. Два помещения (или части одного помещения) мыслятся как образы мира живых и мира мертвых (земли и неба, или земли и подземного царства, или земли «здешней» и некоторой отдаленной). В этом круге представлений цель, к которой устремлен умерший. – это рай. образом которого и становится трапеза бессмертия. Райские образы возникают там, где мыслится вход в потусторонний мир. В погребальных постройках эту символику, сгущающуюся по мере продвижения к loculus'у, несет в себе каждый дверной проем (их количество зависит от архитектурного типа гробницы) по главной оси. соединяющей вход и loculus. С предельной (в буквальном смысле слова) полнотой идея райского блаженства может быть выражена на линии последнего рубежа перед входом в «тот» мир – в приводившихся примерах этрусских гробниц и пальмирского гипогея это задняя стенка (или ниша в ней), куда в специальное отверстие вдвигается гроб. Так передается одна из центральных идей архаичных погребальных культов – идея путч в рай: от образа предвкушения (и зображения трапезы у входа) к образу конечного блаженства бессмертия (изображения трапезы на задней стенке с захоронением).

Признаки, релевантные для изображения райской трапезы умерших в античных погребениях, находят очевидные соответствия в пространственной символике (ранне)христианского храма. Отчетливо выделяются три элемента, общие для двух этих типов сакрального сооружения:

а) двучастная, семантически гетерогенная структура:

б) маркированная часть этой структуры символизирует потусторонний мир:

в) маркированность ее обусловлена помещением в этой части сакрального пространства захоронения почитаемого человека-бога.

Сопоставление античных изображений райской трапезы мертвых и иконы Тайной вечери может, таким образом, опираться на аналогии следующих трех уровней.

1. Сюжет изображения.

В обоих случаях речь идет об изображении трапезы умершего. Эго базовое сходство не исключает возможных ра зличий в конкретном наполнении кру га участников сцены (супруга умершего, слуги, жертвователи, ученики).

2. Пространственное расположение.

Оба типа изображения тесно связаны с идеей входа в рай и вратами (дверью. сводом, аркой) как ее архитектурной формой. Сфера потустороннего мира центрирована на захоронение. В погребальном сооружении это место захоронения умершего (loculus. саркофаг). В русле этой традиции складываются формы раннехристианских мартириев и храма Гроба Господня, в которых алтарный жертвенник/престол сопряжен с захоронениями, соответственно, мучеников 31 Иисуса. Большая часть храмов не имела захоронений. Дальнейшее развитие шло в направлении включения значений «Гроб Господень» и «гроб мученика»

(в форме частиц мощей, вшитых в покров престола) в семантику жертвенника и престола каждой церкви.

3. Символический смысл.

Символика изображения трапезы вовлечена в обоих случаях в символику сакрального пространства. Оба типа изображения воспроизводят трапезу с умершим в раю. которая мыслится как прообраз ритуальной трапезы, совершаемой участниками данного культа. Понятая в этой иконической взаимосвязи, трапеза призвана приносить ее участникам вечную жизнь и давать тем самым возможность преодолеть границу между двумя частями мира, между смертью и жизнью.[1118]

Итак, связь иконы трапезы Господней с традицией погребального культа прослеживается прежде всего в том слое евхаристической идеи, который ориентирует литургическую трапезу на попп/сторонний (идеальный, поэтический) прообраз Идеальным литургом в ней выступает не Иисус за трапезой – кануном Страстей (Тайной вечерей), но воскресший Спаситель. В такой акценту ации идея Евхаристии отвечает той традиции понимания литургии, которая на первый план выдвигает ее эсхатологический аспект. Действенность этой традиции определялась в дальнейшем богословским авторитетом Максима Исповедника. воспринявшего ее в своей концепции литургии верных[1119].

2. Эсхатологически ориентированная идея Евхаристии сопряжена с

определенной традицией текстов, в которых – что для нас особенно важно – трапеза и вход (дверь) оказываются тесно в заимосвязанными.

Основа семантики двери в христианстве остается та же. что и в античных представлениях – это образ перехода между здешним миром и потусторонним, К числу смысловых первоэлементов идеи Евхаристии и литургии относится переход вослед Христу через сакраментальную границу и воссоединение с ним в раю – Царствии Небесном[1120]. Эта идея приобретает особую значимость в круге текстов эпохи гонений. Религиозно-экзистенциальной ценностью обладает здесь не здешняя, но потусторонняя жизнь, и смерть видится условием Спасения. В смерти, ощущаемой как подражание Христу, мученики ожидают совершенного исполнения Евхаристии жертвы и мистической трапезы Говоря о своей радости идущего на мученичество. Игнатий Антиохийский (III в.) видит в смерти путь к райской трапезе – мистическому поеданию Бога, которое дарует вечную жизнь: «Хлеба Божия желаю, который есть плоть Иисуса Христа, рожденного из семени Давидова; в питие желаю Его кровь, которая есть любовь нетленная»[1121] Евхаристия совмещается здесь с идеей загробной трапезы с Воскресшим. Вместе с тем последние слова приведенной цитаты отсылают к завету любви, составляющему идейный стержень рассказа о Тайной вечере в Евангелии от Иоанна (Ии. 13:1–17). С этим кругом представлений связана символика врат прежде всего как образа выхода в рай – Царствие Небесное, хотя путь к нему был указан крестной смертью Иисуса[1122].

Наиболее близкой такому пониманию евхаристической трапезы оказывается иконография упоминавшейся фрески из катакомбы Домитиллы. С конца IV в. сходный тип изображения Евхаристии фиксируется в апсиде церкви. Наиболее ранний аналог катакомбной фреске встречается в миланской Сан Аквилино[1123]. Христос изображен здесь в окружении апостолов, у его ног – корзина с хлебами. На фреске в нише капеллы XLV коптского монастыря в Бауите (Египет. VI в.) ученики (Петр и Павел?) подают Христу под благословение хлеб и чашу[1124]. Изображение Евхаристии как райской трапезы апостолов с воскресшим Спасителем мыслится как идеальный образец происходящей в храме литургии[1125].

Продолжение этой традиции можно видеть в появляющемся в апсиде с XI в. типом изображения Тайной вечери, за которым в науке утвердилось название «Причащение апостолов» (в нашей терминологии – тип Б. восточная разновидность). Призванная сообщать мысль о том, что небесная литургия совершается Христом так. как было им установлено на

Тайной вечере, и в то же время именно так. как совершается земная литургия в данном храме, эта икона была своего рода присягой славянских князей и церквей на верность Константинополю и принятому в Св. Софии чину литургии. Значимость этого акта отчетливо видна на фоне евхаристической контроверзы и схизмы XI в.[1126]

3.В ряде текстов акцент приходится на земную трапезу с воскресшим Спасителем. В эсхатологической перспективе текста Откровения – одного из самых ранних сохранившихся – символика двери прочитывается на пересечении идеи Спасения «Я отворил перед тобою дверь, и никто не может затворить ее» (Откр. 3:8) и идеи парусин «Се, стою v двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему, и буду вечерять с ним, и он со мною» (Откр. 3:20). Несовпадение в двух приведенных цитатах входящих (человек и Христос), направлений вхождения (в рай и из рая) и трапез с Воскресшим (подразумеваемой потусторонней и земной) отражает динамику взаимности между Христом и людьми. Дверь помечает место ветре двух этих движений и в то же время несет в себе смыслы каждого из них. Идеальная небесная трапеза как бы выдвигается из области рая навстречу верующим.

Тот же образ подробнее разработан в евангельском тексте. Здесь символика двери «Я есмь дверь» (Ин. 10:9) связывается с существенными для ранней христологии мотивами пастыря и жертвы. Путь к Спасению поясняется образом выхода овец на пастбище. Их выводит за собой пастырь, истинность которого поверяется тем. что он входит дверью. Сам Пастырь Добрый, который жертвует собой ради своих овец, и есть дверь.

Если в притче о Пастыре и овцах виделся образ спасительной жертвы Иисуса Христа (Ин. 10), то в гл. 20 Евангелия от Иоанна – дополняющий его образ епифании. В этой главе четвертого евангелия рассказывается о первых явлениях воскресшего Иисуса ученикам. Мотив закрытых дверей играет в этом тексте особую роль: «В тот же первый день недели вечером, когда двери дома, где собирались ученики Его, были заперты из опадения от Иудеев, пришел Иисус, и стал посреди, и говорит им: мир вам!».

После сцены неверия Фомы мотив закрытой двери возвращается (Ин 20:19. 26). Настойчивое подчеркивание этой мнимо реалистической детали указывает на символику епифании и божественности Воскресшего, так как. по древнему' представлению, о котором уже шла речь в связи с ложными дверями египетских гробниц, лишь бог может входить через закрытые двери.

Тексты Откровения и Евангелия от Иоанна с их отчетливыми пространственными представлениями о путях Спасения и епифании.

вступая во взаимодействие с другими текстами и архитектурными формами, давали существенный импульс формированию пространственно-символического устройства христианского храма. Здесь образ двери обсуждавшихся текстов мог бы находим, соответствие на одном из подступов к «райским» пределам алтаря – в главном входе храма или в главном проходе алтарной преграды.

3.1 В самом деле, текст Евангелия от Иоанна мог вовлекаться в иконографию входа в храм. Показательна в этом смысле уникальная по разработанности символика царских дверей константинопольской Св. Софии, которые считались главными из многочисленных дверей этого храма и вели из нартскса в наос. Перед ними патриарх произносил молитву входа, сопровождаемый пением тропаря «Единородный Сыне», и с этого образа Воплощения начиналась литургия как путь Спасения. Напутствием входящим в наос патриарху, императору и народу служили слов;» из притчи, о которой только что шла речь. – о Пастыре Добром и овцах: «Я еемь дверь: кто войдет мною, тот спасется, и войдет, и выйдет, и пажить найдет» (Ин. 10:9). На них раскрыто Евангелие на рельефном изображении етимасии в центре верхней панели Царских врат. Этот текст обетования, синонимичный образу пастыря в люнетах катакомбных арко-солиев или над входом в мавзолей Галлы Плацидии (Равенна. V в.)[1127], дополняется текстом епифании и просвещения, помещенным в тимпане над царскими дверями[1128]. В этой контаминации (Ин. 20:19. 26 и 8:12) – «Мир вам. Я свет миру» – первую часть составляют слова Воскресшего ученикам, интересовавшие меня в связи с символикой закрытой двери. В литургии Св. Софии с се акцептом на теологеме Воплощения актуальной становится христологическая перспектива образа «крытых дверей в Ин. 20. раскрывающаяся на фоне текста о видении Храма пророку Иезекиилю: «И привел он меня обратно ко внешним воронит святилища, обращенным лицом на восток, и они были затворены. И сказал мне Господь ворота сии будут затворены, не отворятся, и никакой человек не войдет ими, ибо Господь, Бог Израилев, вошел[1129] ими, и они будет затворены. Что до князя, он, как князь, сядет в них, чтобы есть хлеб пред Господом; войдет путем притвора этих ворот, и тем же путем выйдет» (Иез. 44:1–3)

Христианская экзегеза видела в словах о «вратах затворенных» пророчество о входе Христа в мир – непорочном зачатии его Марией[1130]. Кроме того, если принять во внимание аллюзию в Ин. 20 к этому ветхозаветному тексту, то проступает и тот слой символики входа, который был связан с восприятием храма Св. Софии как нового Иерусалимского храма, а патриарха – как первосвященника («князя»).

Жертвенная трапеза в воротах, о которой говорит Иезекииль предстает тогда прототипом Евхаристии. Итак, основные богословские смыслы, выражающие Евхаристию как взаимность Христа и людей. – Воплощение, парусил, просвещение. Спасение – сходятся у царских дверей на первом рубеже, преодолеваемом Церковью на пути к раю.

Замещение позиции над входом в храм символом Евхаристии имело за собой длительную традицию. В христианских церквях Египта, Палестины. Сирии. Малой Азии в этой роли выступал один из предельно обобщенных символов – диск евхаристического хлеба с рисунком пересекающихся крестообразно линий преломления. В XI в., когда византийская ойкумена реагирует на евхаристическую контроверзу с Западом иконой Тайной вечери типа Б в апсиде, на порталах романских соборов появляется икона Тайной вечери типа А. призванная свидетельствовать об истинности литургической традиции римской церкви[1131].

3.2. Другая возможность реализации идеи трапезы с Воскресшим связана с тем типом храма, где символика границы сосредоточена на линии алтарной преграды, а пути Спасения и епифании встречаются в проеме центрального входа в алтарь[1132].

Символическое разделение пространства храма на «земное» и «потусторооннее» на христологическом уровне получало соответствие в разграничении земной жизни Христа и его пребывания в Царствии Небесном, человеческого и божественного в существе Спасителя. Темой пограничной сферы становится, таким образом, не только «исход» гак движение от земного к раю. но и явление Мессии из сферы мыслимого в сферу чувственно воспринимаемого. По завершении христологических споров к концу VI в. эта динамическая функция границы могла находить выражение в трех темах. Переход из сферы божественного в сферу человеческого – Воплощение – в пространстве церкви соответствовал бы движению из алтаря в наос. Противоположно направленное движение– из наоса в алтарь – несло бы в себе идею Крестной смерти Христа и теологему Спасения. Наконец, новое движение в направлении «земного» – явление Воскресшего. Таким образом, пограничная сфера и. в частности, иконостас. предстает как место встречи этих движений между двумя частями мира и храма.

Действие тенденции к символическому отождествлению престола с Гробом Господним распространялось на толкование алтарного пространства в целом как на образ иерусалимской святыни. Вход в алтарь становился входом в

Гроб Господень – место погребения и Воскресения Иисуса. Традиция античного погребального сооружения с ее идеей епифании умершего в дверях его гробницы и идеей трапезы как знака его загробной жизни оказывается в этом контексте необычайно действенной.

На гаме ином рельефном среднике алтарной преграды из церкви Сен-Пьер-о-Ноннэн в Меце (Лотарингия), датировка которого колеблется в пределах VII-VIII вв. изображена фигура с нимбом у входа в постройку с двумя колоннами и портиком, по обе стороны которого видны две розетки; правая рука изображенного поднята в благословляющем жесте, в левой руке он держит хлеб[1133] (ил. 5). Иконография этого образа Евхаристии – Воскресший у дверей Гроба, несущий «хлеб жизни». – связана с традицией надгробных стел по нескольким линиям.

Остановлюсь прежде всего на том. что позволяет видеть в изображенной на рельефе постройке Гроб Господень. Если ее форма ближайшим образом напоминает такие ранние изображения Гроба Господня, как нарбоннский реликварий или табличка из Баварского Национального музея в Мюнхене (V в.), то вся композиция в целом заставляет вспомнить прежде всего иерусалимские ладанки (ампулы), известные начиная с VI в. (ил. 6). Вместе с Крестом. образом Христа над ним и знаками солнца и луны по сторонам от нею изображение пустого Гроба составляет идейную и композиционную ось образа anastasis (Воскресения), как он часто надписан на ладанках[1134]. Для владельца ладанки смысл этой иконы связан с целительностью масла от Крестного Древа, освященного смертью Иисуса и дарующего вечную жизнь. Такая взаимосвязь древа жизни с пустой гробницей как символ воскресения в загробную жизнь имела древние корни в дохристианских представлениях. Это глубинное совпадение и обусловило естественное продолжение старых изобразительных привычек в новом контексте.

Речь идет о группе древнейших сохранившихся египетских стел-надгробий (IV в.)[1135], на которых комбинация сходных элементов также сопряжена с идеей загробного возрождения. На надгробии из собрания Каирского музея коптского искусства можно видеть рельефное изображение гробницы с арочным порталом, по обе стороны от нее – вырастающие из двух амфор виноградные лозы и две розетки с астральными знаками, а над ней – бюст божества воскресения[1136]. На сходном рельефе из собрания Берлинского музея поздней античности и византийского искусства на месте бюста изображен крест с петлеобразным верхним концом (ил. 7)[1137] Как бы ни решался вопрос о датировке этих стел и об отнесении их к христианскому или «языческому»

культурному слою[1138], для нас существен сам факт взаимодействия между христианским культом Гроба Господня и погребальным культом в пределах одной эпохи.

Обратимся теперь к фигуре Христа на среднике алтарной преграды из Меца. По типу изображения средник из Меца восходит к традиции каменных надгробий, известной по коптским и сирийским памятникам. Ближайший стилистический анало! к фигуре Христа на французском среднике, составляет, по моим наблюдениям, стела «Христос, дающий закон» из Арнча (Армения)[1139]. Ее относят к группе стел V–VI вв.. которые знают аналогии в памятниках Бьюкасла и Ратвелла (Англия) и восходят к средиземноморским сирийским образцам[1140]. В коптском ареале этой традиции наиболее близки монашеские надгробия типа хорошо известной стелы Апы Шенуте V в.[1141], где наряду с иконографическим типом. представленным на каирском и берлинском рельефах, существовал тип изображения на стеле умершего у входа в его гробницу. Эта традиция, примеров которой много среди карфагенских стел периода II в. до н. э. – I в. н. э., а также среди коптских надгробий, восходит к древнеегипетским изображениям умершего на ложной двери гробницы.

Смысл этого изображения в контексте христианского храма проясняется при сопоставлении с синонимичным средником, происходящим из церкви Св. Петра того же города (ил. 8). Выбитым в камне крестом средник разделен на четыре поля, в каждом из которых находим знакомую по ладанкам и надгробиям композицию, сведенную, однако, к сущностному минимуму – изображению пустой гробницы и знака вечной жизни над ней. в данном случае пустого Гроба Господня и креста над ним. Форма Гроба Господня на этом среднике воспроизводит тип арочной постройки, представленный на египетских и еврейских надгробиях. Крест замещает фигуру Христа, причем большой крест одновременно придает среднику форму двустворчатой двери[1142]. Иными словами. перед нами идеограмма текста типа «Я еемь дверь: кто войдет Мною, тот спасется» (Ин. 10:9).

Наконец, идея трапезы на среднике из ц. Сен-Пьер-о-Ноннэн – хлеб в руке у Христа – возвращает к традиции изображения трапезы бессмертия при дверях гробницы. На фоне этой традиции хлеб предстает субституту том трапезы, таким же символом вечной жизни, что и anch-крест или цветок лотоса в руках умерших с карфагенских и коптских надгробий. Эго и и коническая параллель к тексту типа «Я есмь хлеб жизни» (Ин. 6:35). и призыв к совместной трапезе (читай: жизни) с Воскресшим, подобно тому,

как изображения умершего за райской трапезой были иконическим средством комму никации с ним во время ритуальной трапезы.

Как и на портале храма, образ Евхаристии в пограничной сфере между наосом и алтарем также наследовал давней традиции. Достаточно вспомнить центральную предалтарную мозаику пола в базилике начала IV в. в Аквилее с фигурой ангела между корзиной с хлебами и чашей[1143] или такую же по функции мозаику с двумя павлинами по сторонам чаши бессмертия в церкви V–VI вв. в палестинской Нахарии[1144]. Как и на среднике из Меца, акцент здесь приходится на идею пищи бессмертия, приносимой из рая.

Трапеза-завещание: ветхозаветная и паратестаментарная традиция

1.Наиболее ранние изображения Тайной вечери связаны с евангельскими текстами о ней и со страстным циклом. Идея входа сопутствует образу последней трапезы Иисуса с учениками: образ трапезы непосредственно следует за изображением Входа в Иерусалим – последовательность, усвоенная в иконографии архитрава с иконами праздников и затем праздничного ряда иконостаса.

Так, в евангелии Рабулы. переписанном в 586 г. в сирийском г. Загба. изображение Тайной вечери типа Б помещено симметрично миниатюре на сюжет Входа в Иерусалим по сторонам от таблицы канонов, имеющей вид врат. Символика рая (птицы и цветы по линии арки врат) сообщает идею входа в Небесный Иерусалим и трапезы блаженства, прообразованных Входом Иисуса в Ие-русалим земной и его Тайной вечерей с учениками[1145].

Тайная вечеря типа А изображается непосредственно следом за сценой Входа в Иерусалим в составленном по Евангелию от Луки цикле из 12 сцен Страстей в кембриджском Евангелии (предположительно VI в.. Корпус Кристи Колледж)[1146] и на антепендиуме (Pala d'Oro) престола в соборе Аахена (рубеж IX-X вв.). Эти сцены непосредственно связаны в христологических циклах пещерных церквей в Каппадоккии[1147] и – в цикле, обрамлявшем мозаичный образ Богородицы в алтаре посвященного ей придела церкви Св. Петра в Риме (начало VIII в.)[1148]: в левом нижнем клейме, начиная с которого читается цикл, помещен Вход в Иерусалим, а в верхних углах клейма – Воскрешение Лазаря и Тайная вечеря[1149]. В армянском евангелии 1041 г. из иерусалимского собрания изображение Тайной вечери (л. 8 об.) не только следует за изображением Входа в Иерусалим (л. 8). но включает в себя образ входа – это проем двери за спиной у возлежащих учеников в центре композиции[1150].

Пожалуй, наиболее наглядно сопряженность трапезы и Входа в Иерусалим проявляется в алтарной преграде коптской церкви Св. Сергия и Вакха в Каире. Образуя «храм в храме», алтарь здесь заключен в постройку с золотым куполом над престолом, которая служит сложным символом храма Гроба Господня как нового Иерусалимского храма и Иерусалима как земного образа рая Небесного Иерусалима. Западная стена этого храма-города и служит алтарной преградой, а на одной из створок ее северной двери помещено наиболее раннее из известных мне изображений

Тайной вечери на иконостасе (тип А. ил. 1).

Включенное, таким образом, в страстной цикл, изображение Тайной вечери есть в первую очередь икона этого события (прошлого), в то время как идея райской трапезы (будущей) содержится в ней имплицитно и выявляется благодаря соседству ее с образом Входа в Иерусалим. Путь Спасения в таком цикле осмысляется как следование Иисусу по пути Страстей от входа в земной Иеру салим до входа в Иерусалим небесный[1151].

В литургике эта линия иконографии находила соответствие в той традиции. которая на первый план выдвигала не столько устремленность к эзотерическому небесному прообразу (эсхатологический аспект), сколько воспоминание о спасительных деяниях Иисуса в его земной жизни (анамнетичсский аспект), не столько устремленность к райской трапезе с Воскресшим, сколько воспоминание о последней земной трапезе Идущсго-на-Страсть. Эта традиция – назовем сс анимистической – существовала наряду с той. в которой подчеркивался эсхатологический аспект идеи Спасения и о которой говорилось в связи с образом райской трапезы Анимистическая традиция приобретает четкие очертания в гомилиях Феодора Monеуэсгийского (IV в.), оказавшего существенное воздействие не только на сирийское богословие, но и на византийские комментарии на литургию, прежде всего через «Сказание о церкви» Германа Константинопольского (первая треть VIII в.).

Появление изображений Тайной вечери не случайно приходится на VI в., когда богослужение Св. Софии ориентируется на чин иерусалимского храма Гроба Господня, за престолом закрепляется символика Гроба, и возрастает изоморфизм между литургией и богослужебным циклом Страстной седмицы.[1152] В ходе этого процесса создаются условия для усвоения евхаристическим чином элементов чинопоследования Великого четверга. Икона Тайной вечери типа Б возникает параллельно появлению в литургии Св. Софии киноника «Вечери Твоея тайный днесь. Сыне Божий, причастника мя приими...». заимствованного из устава храма Гроба Господня[1153]. Этот текст, до сих пор сохраняемый в составе православного чина причащения, был введен при Юстине II (565–578 гг.) в Великий четверг 574 г. и сообщал представление о том. что Причастие есть воспоминание-воспроизведение «заветной» трапезы Иисуса с учениками[1154]. В то же время оформление иконы Тайной вечери типа Б происходит вместе с нарастанием контроверзы вокруг вопроса о реальном присутствии Христа в литургическом образе, контроверзы, вылившейся вскоре в открытую войну между иконопочитателямн и иконоборцами.

Именно для эпохи Юстина II характерно усиление в понятии анамнезиса идеи реального присутствия Христа. Этой тенденции и отвечает подчеркивание в изображениях Тайной вечери типа Б связи между формами актуальной литургии и образом воспоминаемой трапезы Иисуса[1155]. Идея реального присутствия и в дальнейшей истории иконы Тайной вечери сохраняет роль решающего импульса – основные вехи этой истории суть одно- в|кмснно моменты оживления евхаристической контроверзы: в XI в., совпав со схизмой церквей, она выдвинула на первый план, в частности, у славян икону типа Б восточной разновидности; в XVI в. Контрреформация, утверждая догмат о пресуществлении, возрождает тип Б западной разновидности; наконец, когда н 1680-е гг. икона Тайной вечери появляется над Царскими вратами, в пережи-вающей раскол русской церкви между «латиномудрами» и «грекофилами» идет спор о времени пресуществления Святых Даров.

Как в Византии, так и на Руси действовала тенденция ко все большей детализации анамнетической литургической идеи и к вытеснению идеи эсхатологической[1156]. В то же время исследователи отмечают, что на Руси последняя удерживалась сравнительно долго, и хотя двигатель анамнетического толкования – Иерусалимский устав – вводился на Руси уже в ходе «второго южнославянского влияния», укрепление его произошло лишь в результате церковной реформы патриарха Никона в середине XVII в. Этот процесс и создавал, вероятно, внутренние условия для появления в это время над Царскими вратами иконы Тайной вечери типа А.

2.Однако вернемся к началам традиции анамнетического толкования. Пробуя нащупать истоки этой идеи и ее иконографии, не пройти мимо памятника. созданного там же, где и труды Феодора Мопсуэстийского – в Сирии. Речь идет о фреске над нишей для Торы в синагоге III в. из Дура-Европос. Именно то. что памятник ранний (принадлежит эпохе до постройки храма Гроба Господня) и по отношению к Иерусалиму периферийный (находился у границы с Месопотамией), придаст ему, в контексте приводимых рассуждений особую ценность, позволяя ожидать сохранения древних элементов интересующего меня мотива ритуальной трапезы. Кроме того, фреска над нишей для Торы даст возможность наблюдать замещение одних образов другими в рамках определенной идеи Это становится возможным благодаря той особенности фрески, что, в отличие от остальной росписи синагоги, в ней одновременно видно несколько слоев – более ранние из них проступают сквозь более поздние[1157]. Эта особенность в то же в|е- мя чрезвычайно ослабляет силу

выдвигаемых учеными интерпретаций.

Композиция фрески держится на изображении древа жизни. В его ветвях виден пастух, играющий на лире. Вершина дерева подходит к фигуре на троне, по сторонам от которого стоят двое слуг и тринадцать фигур, соответствующих коленам Израилевым. В нижнем ярусе фрески, который интересует меня прежде всего, изображена сцена благословления Иаковом двенадцати его сыновей и сыновей Иосифа, сквозь которую проступает золотой стол с «рогатым» предметом на нем. круглым – под ним (слева) и предмет, поддерживаемый львами (справа, ил. 9). Изменения, вносимые во фреску над нишей для Торы, не затрагивают' центрального, составляющего ось всей композиции мотива райского древа жизни. Эго позволяет предполагать в замещении сюжетов при позднейшей записи стремление изменить расстановку' акцентов в рамках одной и той же идеи, а в сюжетах, заменяющих друг друга в определенной части фрески, видеть функциональные варианты. С этой точки зрения сцена завещания Иакова выступает в качестве варианта предшествовавшему ей на фреске мотиву культовой трапезы.

При всех различиях предложенных интерпретаций фрески общий смысл композиции, помещенной в наиболее значимом месте ритуального пространства синагоги, не вызывает у исследователей сомнений. Он заключается в идее Спасения. В эпоху после разрушения Иерусалимского храма (70 г. н.э.) синагога мыслилась как образ Храма, а ее культовое средоточие – ниша для Торы – призвана была служить образом Святая Святых. В этом смысле свод ниши становился символом входа в рай. что и позволяет искать здесь аналогов для образа трапезы при входе как в погребальных сооружениях, так и в христианском храме.

В первоначальном варианте фрески, как он восстановлен Г. Пирсоном, общая идея Спасения совмещается с идеей спасительной трапезы бессмертия под райским древом жизни[1158]. На этом этапе, когда росписью была, по всей вероятности, отмечена только ниша для Торы, наиболее бесспорно идею трапезы несут в себе образы золотого стола и древа жизни (дающего пищу бессмертия). В большей степени дискуссионными можно считать мотивы чаши и хлеба. Не касаясь предмета справа от дерева[1159], хотелось бы в связи с нашей темой сказать о «рогатом» предмете, который изображен на столе слева. Этот предмет интерпретировали как подушку для царских регалий[1160] или для опоры возлежащему за трапезой[1161]. Хотя при нынешнем состоянии росписи всякое толкование останется более или менее обоснованной гипотезой, знакомство с сирийско-коптскими изображениями Тайной вечери

склоняет скорее к тому, чтобы видеть здесь на фреске в Дура-Европос ритуальный сосуд.

На миниатюре «пурпурного» кодекса Россано на столе всего три предмета: большой сосуд посередине – «солило» евангельского текста – к которому Иуда протягивает руку, и два одинаковых предмета с загнутыми наподобие рогов краями. Один из них лежит перед Иисусом, а другой – перед Петром, занимающим второе по значимости место на противоположном конце сигмаообразного стола. Возникает предположение, что «рогатый» предмет – это чаша для вина. Сцена Тайной вечери типа Б на дискосе из Риха еще не дает оснований утвердиться в этом предположении. Здесь на престоле видны два литургических предмета, повторенные дважды (неточно в деталях), так же как повторены фигура Иисуса и группа апостолов, чтобы показать причащение под обоими видами. В сосуде, расширяющемся раструбом, можно видеть аналог «солилу» на миниатюре из кодекса Россано. в то время как сосуд с загнутыми краями скорее сходен с «рогатыми» предметами на той же миниатюре. Сомнения рассеиваются при взгляде на Причащение апостолов в коптском кодексе 1180 г. Центр композиции занимает престол, на котором стоит сосуд с хлебом. Изображен момент причащения вином, и его Иисус подает подходящим апостолам из «рогатого» сосуда такой же формы, что и на фреске в Дура-Европос. Итак, пройдя по этой цепи сопоставлений, можно видеть в загадочных «рогатых» предметах на сирийских изображениях Евхаристии сосуды для вина. Как и другие черты обряда причастия, которые отражены в названных изображениях Тайной вечери типа Б. форма литургических сосудов составляла, очевидно, одну из особенностей богослужебной практики сирийских христиан VI в. и могла восходить к практике синагогального богослужения. Об этом свидетельствует очевидное сходство «рогатых» сосудов в евангельских кодексах, с одной стороны, и на фреске в Ду- ра-Европос – с другой. Указание на символическое содержание изображенного в синагоге сосуда дает, как кажется, такой памятник, как «Христианская Топография» Козьмы Индикоплова. В той византийской традиции иллюстрирования этого текста, которая отражена в славянском списке XVI в. издания Общества любителей древней письменности, формы сосуда из Дура-Европос узнаются в изображении «стамны», т е. сосуда для манны на миниатюре с подписью «скиния Божия»[1162].

Если первоначальный слой фрески строился на образах, принадлежащих в своей предельной обобщенности «позднеантичному

койне догм», то в позднейших слоях «символичность» такого типа уступает место «наррагивности» (К. Г. Крэлинг). свойственной возникшей одновременно росписи других частей синагоги. Путь к Спасению рассказывается теперь как воспоминание о ветхозаветных деяниях. Под сенью райского древа жизни помещается благословение Иаковом сыновей и внуков, и тем самым воспоминается пророчество о царе-мессии из колена Иудина (Быт. 49:8–12). а в качестве образов исполнения пророчества появляются в ветвях древа – фигура Давида с лирой, а вверху – мессия на троне и обретшие Спасение колена Израилевы. В таком варианте фрески тема трапезы присутствует не явно, но аллюзионно, причем отсылку к ней содержат как сцена благословения, так и фигура Давида-пастыря в ветвях древ:) жизни. Эти мотивы :заслуживают внимания и потому, что оба они были восприняты христианством в сходной функции в связи с темой входа в рай. и потому, что само по себе движение в росписи синагоги от «символического» к «нарративному», от эсхатологически понятого чаяния рая к воспоминанию пророчеств; о мессии составляет параллель к динамике «эсхатологической» и «анамнетической» компонент идеи Евхаристии.

Образ музицирующего пастыря тесно связан в поздней античности с темой мистериальной трапезы. В зависимости от контекста «орфическая» фигура в ветвях древа жизни могла быть понята как Орфей или Дионис. Давид или Моисей, или как Иисус Христос[1163]. Все эти образы объединялись в позднеаи- тичном сознании представлением о зачинателе некоторого мистериального культа и одновременно «насельника» древа жизни, дарующего живительный сок его ветвей[1164]. Сходным образом фигура Пастыря Доброго в аркосолиях захоронений этой эпохи ассоциировалась с идеей загробной трапезы блаженства. Однако в контексте синагоги акцент в интерпретации фигуры пастыря приходится не на функцию проводника в мир мертвых, но на функцию основателя мистериальной трапезы и медиума в мессианическом пути Израиля.

Основания для такой акцентуации заложены в ветхозаветной традиции понимания образа пастыря, которой присуще представление о Боге как о пастыре, пасущем своих овец – народ Израиля. Это представление проецируется также на вождей (Авраам), царей (Давид), на священников и первосвященника (Иез. 34; Зах. 11:17; Ис. 40:11; Пс. 22; 79 и др.). Продолжение данная традиция находила, с одной стороны, в позднеантичной и парагестамснтарной еврейской литературе (в мидраше Ган Эден ве Гехинном. в Книге Еноха), а с другой стороны. в христианской экзегезе (например, в толкованиях Оригена на Евангелие от

Иоанна). Нет нужды специально подчеркивать, что обе они существенно воздействовали на раннехристианскую религиозность.

Если иметь в виду эту возможность христианского продолжения, особую важность среди ветхозаветных текстов о пастыре и трапезе приобретает текст псалма 22:

Господь пасет мя, и ничтоже мя лишит.

На месте злачне, тамо всели мя, на воде покоПне воспита мя.

Душу мою обрати, настави мя на стези правды, имене ради Своего. Аще бо и пойду посреде сени смертныя, не убоюся зла, я ко Ты со мною еси, жезл Твой и палица Твоя, та мя утешиста. Уготовал еси предо мною трапезу сопротив стужающим мне, умастил еси елеом главу мою, и чаша Твоя упоявающи мя, я ко державна.

II милость Твоя поженит мя вся дни живота моего, и еже вселити ми ся в дом Господень, в долготу дний.

Ключевую роль играет в тексте трапеза с Богом. Она становится символом договор:) (завета) между ним и человеком, знаком Божьего попечения и со присутствия, она кмной затакт потустороннего покоя и в то же время исполнение вечного небесного покоя в «доме Господне»[1165]. Этот двоякий смысл трапезы столь емко передаваемый в еврейском тексте глагольными формами. аналогичными русским формам несовершенного вида[1166], становится в псалме выражением амбивалентности границы между миром живых и миром мертвых и вместе с тем – ритуального единства здешней и потусторонней трапезы. Бог мыслится здесь не только как здешний, земной пастырь для человека, но и как его покровитель в потустороннем мире. Так в псалтырном тексте сходятся главные функции позднеантичного образа пастыря – наместника Бога на земле и «проводника душ» (psvehopompos). Этот момент встречи эллинского и семитского элементов синкретичных образов трапезы и пастыря и стал, можно думать, залогом судьбы псалма 22 в христианском богослужении.

Текст псалма воспринимался как пророчество об установлении Иисусом таинства Евхаристии на Тайной вечере[1167] и о предательстве Иуды. Истоки этого толкования связываются с традицией Иерусалимской церкви. Здесь текст псалма занимает важное место в ритуале Великого четверга, посвященного воспоминанию о Тайной вечере, и кладется в основу респонсорной псалмодии, которая звучала перед началом чтения Евангелия и призвана была передавать существенный смысл воспоминаемого события. Согласно грузинскому лекционарию. отражающему особенности иерусалимского чина в период V-VTII вв.. чтению перикопм Великого четверга предпосылались стихи псалма 22 (1–

5а). причем рефреном (греч. pmpsalmos, или pmkeinienort) служил стих 5а («Уготовал еcu п/нч)о мною трапезу сопротив стужающим мне»)[1168].

Если в ассоциации псалма 22 с Тайной вечерей реализуется образ земной грапезы с Богом, то образ потусторонней трапезы с ним выходит на первый план в текстах православного чина погребения. Евхаристическая трапеза отождествляется здесь с трапезой загробного блаженства, поэтому аллюзия к псалму 22 (2) в молитве священника («Господи, покой dvuiv усопшаго раба Твоего в ме- спн' светле, в месте злачне, в месте покойне, отнюдуже отбеже болезнь, пе- •нпь и воздыхание»[1169]) так созвучна античным образам рая.

В псалме 22. к которому меня привела взаимосвязь на фреске в Дура-Европос пастыря и трапезы, тема завета осмысляется в плане личного договора с Богом и принимает образ совместной с ним трапезы. Другая сторона завета – завещание наследникам держаться договора с Богом – составляет предмет двух сцен благословения, которые на фреске в Дура-Европос относятся к более позднему слою росписи.

Взаимосвязь между завещанием и трапезой глубоко укоренена в древнееврейском ритуале предсмертного благословения. В некоторых текстах, в которых особенно валено было подчеркнуть идею завещания, мотив трапезы отступает на второй план и эксплицитно не присутствует. Так обстоит дело, по-видимому. в ветхозаветном рассказе о смерти Моисея и благословении им тринадцати колен Израилевых (Втор. 29–32). служившем образцом для сцены благословения Иаковом колен Израилевых (Быт. 49–50).

Вместе с тем существовали тексты, в которых некоторые смыслы идеи завета передавались через эксплицитный образ трапезы. Именно так – в книге Еноха, игравшей важную роль в качестве соединительного звена меледу поздне- сврсйскими типами религиозности и христианской традицией, сохраняемой в каноне некоторых восточно-христианских церквей (коптской, эфиопской) и столь значимой для славянских представлении о потустороннем мире[1170].

Перед смертью Еноху даруется видение семи небес, рая. ада. ангелов и самого Бога, который открывает ему тайны Творения. Полученное мистическое знание Енох должен передать своим сыновьям и родичам в течение тридцати дней, отведенных ему до смерти. Сыновья Еноха собираются поступить по принятому обряду и приготовить трапезу, за которой Енох благословил бы свой род. однако Енох отказывается от трапезы и просит созвать родственников и старейшин, чтобы говорить к ним. Свой отказ от участия в трапезе Енох мотивирует тем,. что он должен

оставить все земное после того, как в откровении получил от Бога помазание. В славянском переводе это звучит так: «Отвеща Енох с(ы)ну своему и реч(е), слыши чядо отпели ж(е) помаза мя Г(оспод)ь мастию славы своей, браною не быс(ть) вь м(ь)не. и сладости земные не помечу дня мои ни ин ся хощя земному чему»[1171].

Сформулированный таким образом отказ от трапезы находит ближайшую параллель в передаваемом евангелиями отказе Иисуса от вкушения пищи на Тайной вечере. Сходство между двумя этими сценами, как мне кажется, более глубокое, чем полагал И. Исремиас. который первым привлек данный эпизод книги Еноха для реконструкции предания о Тайной вечере[1172]. Не только ситуация прощального благословения, даруемого наследникам умирающим главой рода, объединяет два текста. Ярким признаком их родства выступает, без сомнения, именно эсхатологически осмысленный отказ от участия в трапезе.

Енох отказывается от земной трапезы, потому что в откровении он получил мистическое знание, которое для него имеет ценность высшей духовной пищи и – помазания[1173]. Или иначе: невозможно оставаться в земном мире, повидав мир потусторонний. По законам жанра откровения, эсхатологические образы Спасения выступают в Книге Еноха в форме повествования об увиденном и как бы уже произошедшем, если смотреть с точки зрения адесь-и-ссй- час рассказчика. Предвкушение блаженства является здесь в форме возвращения к утраченному блаженству. В евангельском тексте, напротив, образ Спасения отнесен к будущему, на которое указывают слова отказа Иисуса от земной трапезы «пока она / пасха] не совершится в Царствии Пожмем», или «докоче не придет Царствие Пожне» (Лк. 22:16. 18). Мистическое содержание не состоявшегося в евангельском тексте эсхатологического образа Царствия Небесного смешается на образ прощальной трапезы Иисуса с учениками, уплотняя ее смысловые слои.

Вернемся к фреске из синагоги Дура-Европос. На фоне традиции трапезы-завещания образы культовой трапезы в раннем слое росписи и сцена завещания Иакова выступают как взаимодополняющие возможности передачи завета – существенного знания о Боге. Однако если в первом варианте фрески подчеркивалась идея трапезы, то затем на первый план выходит идея завета-завещания. Мотив трапезы при этом сокращается, сгущаясь: из его изобразительных форм остается лишь древо с «насельником», и эти образы принимают в себя смысловую нагрузку и культовой трапезы Храма, и подразумеваемой в сиене благословения прощальной трапезы (как в Книге Еноха), и ее поту стороннего прототипа

(как в псалме 22 и Книге Еноха).

Насыщенный, таким образом, смыслами, с разных сторон поясняющими идею Спасения, сюжет благословения Иакова включался христианскими толко- вателями в круг прототипов Евхаристии. В словах Быт. 49:8 о грядущем царе- мессии виделось пророчество об Иисусе Христе, двенадцать сыновей Иакова ассоциировались с двенадцатью апостолами, а жест Иакова, крестообразно возложившего руки на головы внуков, воспринимался как пророчество о крестной смерти Спасителя. Образом Спасения становится благословение Иакова как в иконографии раннехристианских погребальных сооружении[1174], так и в гимнографии Креста Господня[1175].

Итак, обнаруживая родство между традицией еврейского ритуала завещания и преданием о Тайной вечери, можно задаться вопросом о текстах-посредниках. на которые могла опереться экзегеза сирийской школы. Указание на такого рода текст Феодор Мопсуэстийский дает сам в своих гомилиях – это «Послание к евреям», авторитетом которого освящается роль еврейской культовой традиции в христианстве[1176]. Значимость для нашей темы этого текста, возникшего. очевидно, в полемике с иудеохристианами и обращенного первоначально к аудитории катехуменов или новообращенных из евреев, определяется достигнутым в нем синтезом различных слоев символа входа в рай – тема первосвященника. завета и Храма приводится во взаимодействие с темой умирающего, завещания и вхождения в рай.

В «Послании к евреям» обоснование необходимости нового завета, совершенного и истинного, есть в то же время обоснование необходимости смерти Христа: «И потому Он есть ходатаи нового завета. дабы вследствие смерти Иго. вывшей для искупления от преступлении, сделанных в первом завете, призванные к вечному наследию получили обетованное. Ибо где завещание, там необходимо, чтобы последовала смерть завещателя, потому что завещание действительно после умерших: оно не имеет силы, когда завещатель жив» (Евр. 9:15–17).

Решающим в этом рассуждении оказывается слово завет-завещание. обозначаемое в греческом тексте Послания к евреям термином clialheke. Нив одном из новозаветных текстов переосмысление ветхозаветного понятия завета не находит такого отчетливого выражения, как здесь[1177]. Движущей силой этого переосмысления была необходимость компромисса между греческим и ветхозаветным типами религиозности, или греческим языком проповеди и еврейским религиозным опытом. В контексте послания в греческом clialheke на первый план выступает та

компонента значения этого термина, которая была известна и евреям, а именно значение «завещание»[1178]. Так Евхаристия как установление Нового Завета связывалась с традиционной обрядностью вокруг умирающего. На подобную интерпретацию завета и могла опереться та литургическая традиция, которая несла в себе акцент на анамнезисе и которая связывала установление Нового Завета – Евхаристии – с прощальной трапезой Иисуса. Тайной вечерей.

Примечания

[1] - Филимонов Г. Церковь св. Николая Чудотворца на Липне, близ Новгорода. Вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских церквах. М., 1859.

[2] - Троицкий Н.И. Иконостас и его символика // Труды восьмого археологического съезда в Москве, 1890. М., 1897. Т. IV. С. 93–96.

[3] - Сперовский Н. Старинные русские иконостасы // Христианское чтение. 1891. Ноябрь-декабрь. С. 337–353; 1892. Март-апрель. С. 162–176; 1892. Май-июнь. С. 321–334; 1892. Июль–август. С. 3–17; 1892. Ноябрь. С. 522–537; 1893, сентябрь – октябрь.

[4] - Тренев Д.К. Иконостас Смоленского собора московского Новодевичьего монастыря. М.,1902.

[5] - Протасов Н.Д. Алтарные преграды в пещерных храмах Апулии // Светильник. 1915. № 9–12. С. 49–69; Протасов Н.Д. Древние фрески за иконостасом московского Успенского собора // Светильник.1915. № 1. С.3–7: Протасов Н.Д. Иконология нижнего яруса иконостаса XIV–XV века (Фрески алтарных столпов Успенского собора в Звенигороде) // Богословский вестник. 1916, январь. С. 63–76.

[6] - Голубинский Е.Е. История алтарной преграды или иконостаса в православных церквях // Православное обозрение. 1872, ноябрь. С. 570–589; Голубинский Е.Е. История русской церкви. М., 1904. Т. I/2. С. 195–215; М., 1911. Т. II/2. С. 343–354.

[7] - Лазарев В.Н. Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // ВВ. 1967. Т. XXVII. С. 162–196. Рис. 1–21 (перепечатана в сб.: Лазарев В.Н. Византийская живопись. М., 1971. С. 110–136). Первоначально статья была опубликована по-французски в греческом научном журнале, что во многом определило известность этой работы на Западе (см.: Lazarev V. Trois fragments d’epistyles peintes et le templon byzantin) // ДХАЕ. 1964. Vol. 4. P. 117–143

[8] - Лазарев В.Н. Два новых памятника русской станковой живописи XII-XIII вв. (к истории иконостаса) // Краткие сообщения и доклады о полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР. 1946. Вып. XIII. С. 67–76. Работа перепечатана в сборнике статей: Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись. М., 1970. С. 128–139.

[9] - Успенский Л.А. Вопрос иконостаса. // Вестник Русского Западно-европейского патриаршего Экзархата. 1963, октябрь – декабрь. Т. 44. С.

233–255; Успенский Л.А. Богословие иконы в православной церкви. М., 1989. С. 223–238.

[10] - Ильин М.А. Некоторые предположения об архитектуре русских иконостасов на рубеже XIV-XV вв. // Культура Древней Руси, М., 1968. С. 79–88; Он же. Иконостас Успенского собора во Владимире Андрея Рублева. // ДРИ: Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. М., 1970. С. 29–40.

[11] - Бетин Л.В. Об архитектурной композиции древнерусского высокого иконостаса. // ДРИ: Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. М., 1970. С. 41–56; Он же. Исторические основы древнерусского высокого иконостаса. // Там же. С. 57–72; Он же. О происхождении иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. // Реставрация и исследование памятников культуры. М., 1975. Вып. XIII. С. 37–44; Он же. Иконостас Благовещенского собора и московская живопись начала XV века. // Реставрация и исследование памятников культуры. М., 1982. Вып. 2. С. 31–44; Бетин Л.В., Шередега В.И. Алтарная преграда Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря. // Там же. С. 53.

[12] - См., например: Маясова Н.А. К истории иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. // Культура Древней Руси. М., 1966. С. 152–157; Щенникова Л.А. О происхождении древнего иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // Советское искусствознание. 81 (1982). Вып. 2. С. 81–129; Голейзовский Н.К., Дергачев В.В. Новые данные об иконостасе Успенского собора Московского Кремля. // Советское искусствознание. М., 1986. С. 445–470.

[13] - См. Попов Г.В. Иконостас Дионисия 1481 года: опыт исследования комплекса по письменным источникам // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1985. С. 123–140; Филатов В.В. Иконостас новгородского Софийского собора // ДРИ: Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 63–82; Гордиенко Э.А. Большой иконостас Софийского собора (по письменным источникам) // Новгородский исторический сборник. Л., 1984. Вып. 2 (12).

[14] - Сорокатый В.М. Некоторые надгробные иконостасы Архангельского собора Московского Кремля // ДРИ: Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 405–420; Смирнова Э.С. Два примера убранства иконостасных тябл на Севере // Средневековая Русь. М., 1976. С. 352–257

[15] - См.: Толстая Т.В. Местный ряд иконостаса Успенского собора в конце XV – начале XVI вв. // Успенский собор Московского Кремля.

Материалы и исследования. М., 1985. С. 100–122; Лелекова О.В. Пророческий ряд иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря // Сообщения ВЦНИЛКР. М., 1973. Вып. 28. С. 126–173

[16] - Алтарная преграда Софии Новгородской в течение нескольких десятилетий была предметом исследования Г.М. Штендера: Штендер Г.М. К вопросу об архитектуре малых форм Софии Новгородской // ДРИ: Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 95–98; Штендер Г.М., Сивак С.И. Архитектура интерьера новгородского Софийского собора и некоторые вопросы богослужения // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. Под ред. К.К. Акентьева. СПб., 1995. С. 288–293; о преградах в других храмах, см.: Ковалева В.М. Алтарные преграды в трех новгородских храмах // ДРИ: Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 55–63.

[17] - Чукова Т.А. Алтарные преграды в зодчестве домонгольской Руси // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. С. 273–287.

[18] - Шмерлинг Р. Малые формы в архитектуре средневековой Грузии. Тбилиси, 1962.

[19] - Флоренский П. Иконостас // Богословские труды. Сб. 9 (1972). С. 83–148. Полное критическое издание, см.: Флоренский П. Иконостас. М., «Искусство», 1994, особенно с. 61–62.

[20] - Konstantinowicz J.B. Iconostasis. Studien und Forshungen, I. Lwow (Lemberg), 1939.

[21] - Felicetti-Liebenfels W. Enstehung und Bildprogramm des byzantinischen Templons im Mittelalter // Festschrift W. Sas-Zaloziecky zum 60. Geburtstag. Graz, 1956. S. 49–58. См. критику: Лазарев В.Н. Три фрагмента. С. 162.

[22] - Brehier L. Anciennes clotures de choeur anterieres aux iconostases dans les monasteres de l’Athos // Atti del V Congresso internationale di studi bizantini, II. Roma, 1940. P. 48–56.

[23] - Chatzidakis M. L’évolution de l’icône aux 11e-13e siècles et la transformation du templon // Actes du XVe Congrès international d'études byzantines. Athèns 1976. I. Art et archéologie. Athèns 1979. P. 333–366; Chatzidakis M. Ikonostas // Reallexikon zur byzantinischen Kunst. Stuttgart, 1978. Bd. III. Sp. 326–353.

[24] - Grabar A. Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yugoslavie // ЗРВИ. 1961.Т. VII. С. 403–411.

[25] - Бабић Г. О живописном украсу олтарских преграда // ЗЛУ. 1975. Т. XI. С. 3–41.

[26] - Walter Ch. The Origins of Iconostasis // Eastern Churches Review.1971. T. 3. P. 251–267; Idem. A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier // REB. 1993. T. 51. P. 203–224.

[27] - Три статьи, посвященные Деисусу, были опубликованы во французском журнале REB. 1968. Vol. 26.P. 311–336; 1970. Vol. 28. P. 161–187; 1980. Vol. 38. P. 261–269. Греческая терминология алтарной преграды была проанализирована в новой работе: Walter Ch. The Byzantine Sanctuary – a Word List // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. С. 95–106, 100–102.

[28] - Epstein A.W. The Middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis? // Journal of the British Archeological Association. 1981. Vol. CXXXIV. P. 1–27.

[29] - Labrecque-Pervouchine N. L`Iconostase. Une évolution historique en Russie. Montreal, 1982.

[30] - Thon N. Zur Entwicklunggeschichte der Ikonostase // Zeitschrift für ostkirchliche Kunst. 1986. Bd. 2. S. 193–207.

[31] - Cheremeteff M. The Transformation of the Russian Sanctuary Barrier and the Role of Theophanes the Greek // The Millenium: Christianity and Russia (A.D. 988–1988). Crestwood, 1990. P. 107–140.

[32] - Smith M.T. The Lateran «Fastigium»: A Gift of Constantine the Great // Rivista di Archeologia cristiana. 1970. XLVI / 1–2. P. 149–175.

[33] - Nees L. The Iconographic Programs of Decorated Chancel Barriers in the Pre-Iconoclastic Period // Zeitschrift fur Kunstgeschihte. 1983. Bd. 46 / 1. S. 15–26. В центре внимания исследователя – реконструкция иконографической программы преграды в церкви св. Полиевкта в Константинополе, от которой сохранились мраморные рельефы с иконными образами.

[34] - Xydis S.G. The Chancel Barrier, Solea and Ambo of Hagia Sofia // Art Bulletin. 1947. T. 29. P. 1–24; Kreidl-Papadopoulos K. Bemerkungen zum Justinianischen Templon der Sophien Kirche in Konstsantinopel // Jahrbuch der Osterreichischen Byzantinischen Gesellschaft. 1968. Bd.17. S. 279–289.

[35] - Содержание дискуссии и возможность новой интерпретации рассмотрены в работе: Васильева Т.М. Traditio legis и иконография алтарной преграды Св. Софии Константинопольской // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. СПб., 1994. С. 121–141.

[36] - Walter Ch. The Origins. P. 259; Idem. A New Look. P. 208.

[37] - Mango C. On the History of the Templon and the Martyrion of St. Artemios at Constantinople // Зоограф. 1979. Т. 10. С. 43.

[38] - Nicholaus Andidorum. Prototheoria // PG. Vol. 140. Col. 445 с. Любопытно, что иногда это свидетельство интерпретируется как аргумент против теории закрытия алтарной преграды иконами, поскольку автор говорит о завесах. См.: Epstein A. Op. cit. P. 26. См. также: Alchermes J.D. The Middle Byzantine Chancel Barrier // Third Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers. New York, 1977. P. 48–49.

[39] - Nicetas Stethatos. Opuscules et lettres, ed. par J.Darrouzes. Paris, 1961. P. 232–234.

[40] - Ibid. P. 280–291; Walter Ch. A New Look. P. 204.

[41] - Chatzidakis M. L’évolution. P. 343–352; Walter Ch. A New Look. P. 215–223.

[42] - Ibid. P. 223.

[43] - Лидов А.М. Схизма и византийская храмовая декорация // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. С. 17–35; Lidov A. Byzantine Church Decoration and the Great Schism of 1054 // Byz. 1998. Vol. 68/2. P. 381–405

[44] - Croquison J. L’iconographie chrétienne à Rome d’après le «Liber Pontificalis» // Byz. 1964. T. 34. P. 594–602.

[45] - Ibid. P. 601–602.

[46] - Примечательно в этой связи, что завесы составляли важную часть декорации новгородской алтарной преграды домонгольской эпохи, как доказывается в статье В.Д. Сарабьянова, публикуемой в настоящем сборнике.

[47] - Наиболее полный свод материалов см.: Шмерлинг Р. Алтарные преграды в Грузии // Ars Georgica. 1950. Т. 3. С. 141–190; Шмерлинг Р. Малые формы.

[48] - Шмерлинг Р. Малые формы. С. 135–146. Ил. 39–49; Вольская А.И. Рельефы из Шио Мгвиме и их место в развитии грузинской средневековой скульптуры. Тбилиси, 1957.

[49] - Шмерлинг Р. Малые формы. С. 254–256. Ил. 95.

[50] - Там же. С. 256.

[51] - Колчин Б.А., Хорошев А.С., Янин В.Л. Усадьба новгородского художника XII в. М., 1981. С. 142–143; Новгородские грамоты на бересте. 1977–1983 гг. М., 1986. № 549 (1196–1209). С. 20–22.

[52] - Там же. № 558. С. 30.

[53] - См. две последние главы в книге: Усадьба новгородского художника. С. 136–167. Полезный реферативный обзор подготовлен японским исследователем: Matsuki E. A Greek Icon Painter in Novgorod. Based upon the excavation of the homestead of Olisei Grechin // Cyrillomethodianum. 1988. Vol. 12. P. 15–39

[54] - Обосновано В.Л. Яниным: Усадьба новгородского художника. С. 156–167.

[55] - Описание и интерпретация этих изображений предложены в статье В.Д. Сарабьянова, публикуемой в настоящем сборнике.

[56] - Gautier P. Le typikon de la Théotokos Kécharitôméné // REB. 1983. Vol. 43. P. 154

[57] - Bloch H. Monte Cassino in the Middle Ages. Harvard, 1986. Vol. I. P. 70–71. Fig. 28–30

[58] - Щепкин В.Н. Резное деревяное тябло XIII в. // Сборник статей, посвященный В.П. Ламанскому. Спб., 1908. Ч. 2. С. 787–791. Более позднюю датировку см.: Смирнова Э.С. Живопись Обонежья XIV–XVI веков. М., 1967. С. 12–13. См. также: Русская деревяная скульптура. М., 1994. С. 37. Ил. 8–14

[59] - Бабић Г. О живописном украсу. С. 33. Сл. 17–19. Црт. 10.

[60] - Св. Герман Константинопольский. Сказание о Церкви и рассмотрение таинств. М., 1995. С. 46–47.

[61] - Единственная специальная работа: Усов С.А. О значении слова «Деисус» // Древности. Труды Московского Археологического общества. 1887. Т. 11. Вып. 3. С. 53–59. О византийском использовании термина, см.: Zervou Tognazzi I. Deesis. Interpretazione del termine e sua presenza nell’iconografia bizantina // Constantinopoli e l’arte della province orientale. Roma, 1990. P. 394–395.

[62] - Кочетков И.А. «Спас в силах»: Развитие иконографии и смысл // Искусство Древней Руси. Проблемы иконографии. М., 1994, С. 45–68

[63] - Tsigaridas E. Portable Icons // The Holy and Great Monastery of Vatopaidi. Tradition – History – Art. Mount Athos, 1988. P. 354–359. Fig. 299.

[64] - Epstein A.W. The Middle Byzantine Sanctuary Barrier. P. 1–27.

[65] - Мансветов И.Д. Митрополит Киприан в его литургической деятельности. М., 1882.

[66] - Taft R. The Byzantine Rite. A Short History. Collegeville, 1992, P. 78–84; Idem. Mount Athos: A Late Chapter in the History of the Byzantine Rite // DOP. 1988. Vol. 42. P. 179–194.

[67] - Taft R. The Great Entrance. Roma, 1978. P. 108–112, 234–236. В связи с терминологией «Царских дверей» это чинопоследование недавно рассмотрено: Успенский Б.А. Царь и патриарх. М., 1998. С. 148–149.

[68] - Mathews T. «Private» Liturgy in Byzantine Architecture: Toward a Re-appraisal // Cah Arch. 1982. Vol. 30. P. 125–138; Idem. Architecture, Liturgical Aspects // Dictionary of the Middle Ages. New York, 1982. Vol. 1. P. 441–445.

[69] - Xydis St. The Chancel Barrier. Solea and Ambo of Hagia Sophia // The Art Bulletin. 1947. Vol. 29. P. 1–11. Fig. 232–233.

[70] - Megaw A. N. S. The Skripou Screen // Annual of the British School at Athens. 1966. Vol. 61. P. 1–32.

[71] - Chatzidakis M. À propos de la date et du fondateur de Saint-Luc // Cah. Arch. 1969. Vol. 19. P. 127–150.

[72] - Firatli N. Découverte d'une église bvzantine à Sébaste de Phrygic // Ibid. P. 161.

[73] - Frantz A. The Athenian Agora. T. 20: The Church of the Holy Apostles. Princeton. 1971. P. 14 ff.

[74] - Ορλάνδος Α. Το παρά Αλιέρι μετόχιον τοῦ ΙΟσ. Λουκά Φοκιδος // Αρχέιον των Βυζαντινϖν Μνεμέιων της Ελλαδος. Ζ. 1951, σελ. 132–139, είκ. 1 – 5; Лазарев В.Н. Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // Лазарев В.Н. Византийская живопись. М.. 1971. С. 118. Ил. с. 119. примеч. 46.

[75] - Epshtein A. The Middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Ikonostasis ? //JBAA. 1981. Vol. 84. P. 13.

[76] - Ορλάνδος Α. Νεώτερα εύρηματα είς την Μονήν Δαφνίου // Αρχέιον των Βυζαντινϖν Μνεμέιων της Ελλαδος. Η'. 1955–1956, σελ. 67–99. 77–78, είκ. 11–19.

[77] - Ορλάνδος Α. 'Η Πισκοπή της Σαντορήνης // Αρχέιον των Βυζαντινϖν Μνεμέιων της Ελλαδος. Ζ'. 1951, σελ. 194–198, είκ. 8, 10, 12; Лазарев В.Н. Три фрагмента… С. 118. Ил. с. 122. примеч. 53; Epstein A. The Middle Byzantine Sanctuary Barrier. P. 14.

[78] - Чукова Т.А. Интерьер в древнерусском храмовом зодчестве конца X – первой трети XIII в.: Основные архитектурные элементы по археологическим данным. СПб.. 1991. Дис… канд. ист. наук; Чукова Т.А. Алтарные преграды в зодчестве домонгольской Руси // Литургия, архитектура и искусство византийского мира / Под ред. К.К. Акентьева. СПб. 1995. С. 273–287.

[79] - Айназов Д.В. Мраморы и инкрустации Киево-Софийского собора в Десятинной церкви // Тр. XII археологического съезда. М. 1905. Т. 3. С. 6; Лебединцев П. О святой Софии Киевской // Тр. III археологического съезда в Киеве. 1874 г. Киев. 1878. Т. 1. С. 53 93; Каргер М.К. Древний Киев. М.; Л. 1961. Т. 2. С. 199. 206. Холостенко М.В. 11 Успенський собор Печерського монастиря // Стародавній Киів. 1975. С. 134–137; Ковалева В М. Алтарные преграды в трех новгородских храмах XII вв. // ДРИ: Проблемы и атрибуции. М. 1977. С. 55–64; Воронин Н.П. Зодчество Северо-Восточной Руси: XII-XV вв. М. 1961. Т. 1. С. 224–225 и др. К убранству деревянных колончатых преград, а не к элементам декора жилых домов, как принято думать, могут относиться находки деревянных резных колонок в Новгороде в слое XI в. Колчин Б.А. Новгородские древности: Резное дерево. М. 1971. Табл. 9–12.

[80] - Штендер Г.М. К вопросу об архитектуре малых форм Софии Новгородской // ДРИ: Художественная культура Новгорода. М. 1968. С. 95–98: Штендер Г.М., Сивак С.И. Архитектура интерьера Новгородского Софийского собора и некоторые вопросы богослужения // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. С. 288–297.

[81] - Weitzmann K. The Monastery of St. Catherine at Mont Sinai: The Icons. Princeton. 1976. Vol. 1. P. 102; Chalzidakis M. L’evolution de l’ iconc aux 11e-13e siècles et la transformation du templon // XVe Congrès International d' ètudes byzantines. Vol. 3: Art et Archèologic. Athèns. 1976. P. 165 sqq.: Walter C. A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier// REB. 1993. T. 51. P. 213–214; Смирнова Э.С. Изображения на алтарных преградах XI в. по русским источникам // Иконостас: Происхождение – Развитие – Символика. Международный симпозиум 4–6 июня 1996 г. Москва. ГТГ. Тез. докладов. М. 1996. С. 36: Сарабьянов В.Д. Новгородские алтарные преграды XII в. // Там же. С. 39–40.

[82] - Megaw A. N. S. Notes on Recent Work of the Byzantine Institute in Istanbul // DOP. 1963. Vol. 17. P. 335–362, esp. 344; Epstein A. The Middle Byzantine Sanctuary Barrier. P. 2–5.

[83] - Лазарев В.Н. Три фрагмента… С. 51. Ил. С. 120: Ορλάνδος Α. Οσ. Μελετίου καί τὰ παραλαύρια αυτής μέρος α // Αρχέιον των Βυζαντινων Μνεμέιων της Ελλαδος. Η. Μονητου Ε. 1939–1940, σελ 72–75, είκ. 24.

[84] - Окунев Н. Алтарная преграда XII века в Нерези // SK. 1929. Vol. 3. P. 5–23. PI. I. III.

[85] - Ορλάνδος Α. Η Μητροπολιζ των Σερρων // Αρχέιον των Βυζαντινων Μνεμέιων της Ελλαδος. Η. Μονητου Ε. 1939–1940. σελ. 162–164. είκ. 5. 9.

Лазарев В.Н. Три фрагмента… С. 118. Ил. с. 121. Примеч. 52.

[86] - Орλάνδος А. Παραλειπόμενα ἀνό την Μ. Χελανδαπίο // Αρχέιον των Βυζαντινῶν Μνεμέιων της Ελλαδος. Η. 1955–1956. σελ. 105–108. είκ. 1–2; Лазарев В.Н. Три фрагмента… С. 118. Ил. с. 123. Примеч. 57.

[87] - Wharton Epstein A. Tokali Kilise: Tenth-century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia. Washington. 1986. P. 7–9. Tabl. 6–8; Epstein A. The Middle Byzantine Sanctuary Barrier. P. 24–25.

[88] - Chatzidakis M. Ikonostas // RBK. 1978. Vol. 3. Col. 328–329.

[89] - Bréhier L. Anciennes clõtures de choeur antéricures aux iconostases dans les monastéres de l'Athos//Atti del V Congresso internazionale di studi byzantini. Roma. 1940. Vol. 2. P. 55; Лазарев В.Н. Три фрагмента… С. 126. Примеч. 77.

[90] - Лазарев В.Н. Три фрагмента… С. 126.

[91] - Эту точку зрения отстаивал и В.Н. Лазарев. См.: Там же. С. 122. В последнее время проблема была подробно рассмотрена: Epstein A. The Middle Byzantine Sanctuary Barrier, P. 25–26.

[92] - Подр. об этом см. мою вторую статью в наст. изд.

[93] - Это наблюдение Т. Мэтьоза было поддержано А. Эпштейн. Mathews T.F. The Early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy London. 1971. P. 171: Epstein A. The Middle Byzantine Sanctuary Barrier. P. 26.

[94] - О дате комментария см.: Bornert B. Les Commentaires byzantins tie la divine liturgie du VIIe au XVe siècle. Paris. 1966. P .181 sqq.: Darrouzes J. Nicolas d'Andida el les Azymes // REB. 1974. Vol. 32. P. 199–210.

[95] - PG. Vol. 140. Col. 445. Перевод сделан по английскому варианту, приведен: Mathews T.E. The Early Churches of Constantinople. P. 171.

[96] - Например, на пиксиде из Метрополитен музея в Нью-Йорке: Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century / Ed. M.E. Eraser, K. Weitzmann. New York. 1979. P. 581. Cat. 520. Появление завес в интерколумниях было вызнано изменениями в литургии, требовавшей в определенные моменты службы закрывать алтарь от взглядов молящихся. Ранее всего это нововведение коснулось сирийского обряда, согласно которому тайные моменты евхаристии могли видеть лишь набранные. См.: Dix G. The Shape of the Liturgy. New York, 1983. P. 480 ff. Поэтому в сирийских храмах завесы должны были появиться очень рано. Возможно, это объясняет устойчивую иконографическую схему алтарных преград с завесами, характерную для

памятников сиро-палестинского происхождения – пиксид, евлогий и ампул IV-VI вв.

[97] - Бовины Дж. Равенна: Искусство и история. Равенна, 1996. Ил. 80.

[98] - Age of Spirituality. P. 595. Fig. 83.

[99] - Mathews T. The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art. Princeton, 1995. P. 168. II. 132.

[100] - Dyggve E. Ravennatum Palatium Sacrum: La basilica impetrale per cerimonie. Studi sull'arhitettura dei pallazzi della tardantichita // Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab, Archaeologisk-kunsthistoriske Meddelelse. Koobenhavn. 1941. Bd. 3/2. 3 ff.

[101] - Schultz R.W. The Church of the Nativity at Bethlehem. London, 1910. P. 31–51: Smith B. Architectural symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages. Princeton, 1956. P. 62–65. Fig. 75: Hunt L.-A. Art and Colonialism: The Mosaics of the Church of the Nativity in Bethlehem (1169) and the Problem of «Crusader» Art // DOP. 1991. Vol. 45. P. 69–86.

[102] - The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261 / Ed. H. C. Evans, W. L. Wixon. New York, 1997. P. 501–502. Cat. 338. II: P. 6, 11.

[103] - Ibid. P. 110–111. Cat. 64. II.

[104] - Ibid. P. 107–109. Cat. 62. II: Kalavrezou-Maxeimer I. The Knotted Column // Fourth Annual Byzantine Studies Conference: Abstracts of Papers. Ann Arbor, 1978. P. 31–32.

[105] - The Glory of Byzantium. P. 109–110. Cat. 63. II.

[106] - Delbrueck R. Spätantike Kaiserporträts. Berlin: Leipzig. 1933. Tabl. 94–97.

[107] - Мацулевич Л.А. Серебряная чаша из Керчи. Л., 1926. С. 59.

[108] - Age of Spirituality. P. 476–477. Cat. 425.

[109] - Ibid. P. 611–612. Cat. 547.

[110] - Филимонов Г.И. Церковь Св. Николая Чудотворца на Липне близ Новгорода: Вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских церквах. М., 1859. Табл. VIII.

[111] - Олесницкий А. Ветхозаветный храм в Иерусалиме. СПб. 1889.

[112] - Там же. С. 215, 217, 305, 510–511. Благодарю Б. Л. Панина, любезно поделившегося своими наблюдениями и подсказавшего мне ряд важных примеров.

[113] - Kindler A. Coins of the Land of Israel. Jerusalem, 1974. P. 55–56.

note 76, 78, 85: Meshorer Y. Jewish Coins of the Second Temple Period. Tel-Aviv. 1967: Revel-Nelter E. L'Arche d'Alliance dans l'art juif et chrétien du second au dixieme siécles. Paris, 1984. P. 72–79. Fig. 2.

[114] - Revel-Nelter E. L'Arche d'Alliance… P. 43. 72–73 sqq.: Урбах 3.3. Мудрецы Талмуда. Jerusalem. 1989. С. 438–448.

[115] - Rickert F. Review Revel-Never. L'Arche d'Alliance dans Fart juif et chrctien du second au dixieme siecles // Jahrbuch fur Antike und Christentum. 1986. Bd. 29. S. 218–222.

[116] - Smith B. Architectural symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages. Princeton. 1956. P. 32. 39. Fig. 16: P. 38. Fig. 14.

[117] - Rostovtzeff M. Dura Europos and its art. Oxford. 1938: Sonne I. The Paintings of the Dura Synagogue // Hebrew Union College Annual. 1947. Vol. 20. P. 255–362; Wischnitzer R. The Messianic Theme in the painting of the Dura Synagogue. Chicago. 1948: The Dura Europos Synagogue: A Re-evaluation (1932–1972) / Ed. J. Gutmann. Montana. 1973: Kühnel B. Jewish Symbolism of the Temple and the Tabernacle and Christian Symbolism of the Holy Sepulchre and the Heavenly Tabernacle: A study of their relationship in Late Antique and Early Medieval Art and Thought // JJA. 1986–1987. T. 12–13. P. 147: Weitzmann K., Kessler H.L. The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art. Washington. 1990. PI. 3. 193.

[118] - Weitzmann K., Kessler H.L. Op. cit. Pl. 3, 193: Sed-Rajna G. Images of the Tabernacle/ Temple in Late Antique and Medieval Art: the State of Research // The Real and Ideal Jerusalem in Jewish. Christian and Islamic Jerusalem, 1998. (Art. JJA. Vol. 23–24). P. 46–47.

[119] - Mazar B., Sowa M., Lifschitz B., Avigav N. Beth Shearim: Final Report. T. I-III. Jerusalem, 1957–1972; Revel-Neher E. L'alliance et la promesse: le symbolisme d'Eretz-Israel dans I'iconographie juive du Moyen age // JJA. 1986–1987. Vol. 12–13. P. 138. Fig. 3–4.

[120] - Barag D. Glass Pilgrim Vessels from Jerusalem // Journal of Glass Studies. 1970. Vol. 12. P. 35–63.

[121] - Kessler H. Through the Temple Veil: The Holy Image in Judaism and Christianity // Kairos. 1990/1991. Vol. 32/33. P. 53–57.

[122] - St. Clair A. God's House of Peace in Paradise: The Feast of Tabernacles on a Jewish Gold Glass // JJA. 1985. Vol. 11. P. 6–15.

[123] - Revel-Nelier E. L'Arche d'Alliance… PI. 1. 2.

[124] - Danielou J. La symbolique du temple de Jérusalem chez Philon et Josèphe // Le symbolisme cosmique de's monuments religieux. Rome, 1957. P.

89

[125] - Иосиф Флавий. Иудейские древности. Кн. 3, гл. 6.3. М., 1994. С. 115–116, 120–121.

[126] - Oakeshott W. Mozaici Rima. Beograd, 1977. S. 67–77. Tabl. 9.

[127] - Эта тема подробно рассмотрена в работе: Kühnel B. Op. cit. P. 152–168. Мы опираемся на ее исследования и выводы. Особенно следует выделить группу так называемых рукописей Беатус, включающую манускрипты с середины X в. по XVI в. Подробное описание иллюстрации «Психомахии» см.: Ibid. P. 160. Fig. 8.

[128] - Colli A. L’affresco della Gerusalemme celeste di San Pietro al Monte di Civate: proposta di lettura iconografica // Arte Lombarda. 1981. N 58/59. P. 7–20; Christ Y. La Jerusalem celeste de Civate // Schweizarishe Zeitschrift fur Archäologie und Kunstgeschichte. 1983. N 40. S. 94–96; Kühnel B. Op. cit. P. 154–155. Fig. 7

[129] - Kühnel B. Op. cit. P. 154–155. Fig. 5.

[130] - Revel-Nelter E. L'Arche d'Alliance…; Kühnel B. Op. cit. P. 152–168. Из последних работ этой проблеме посвящена статья: Sed-Rajna G. Op. cit. P. 42–45.

[131] - Вагнер Г.К. Византийский храм как образ мира // ВВ. 1986. Т. 47. С. 166 167; Кошепенко Г.А. Развитие христианской эстетической теории в конце II-III вв. н.э. // ВДИ 1970. № 3. С.95.

[132] - Красносельцев Н.Ф. Сведения о некоторых литургических рукописях Ватиканской библиотеки и пр. с примечаниями. Казань. 1885. С. 324.

[133] - Красносельцев Н.Ф. О древних литургических толкованиях // Летопись историко-филологического общества при Имп. Новороссийском университете. Одесса. 1894. Т. 4: Византийское отделение. Ч. 2. С. 178–257, особ. с. 221.

[134] - Там же. С. 201. Толкование кивория над престолом как Ковчега Завета («ибо κιβ значит Ковчег, а ουριον – озарение Господне, свет Божий») (С. 239) было хорошо знакомо на Руси в XII в. В известии Новгородской I летописи старшего извода за 1204 г. говорится о разграблении собора Софии Константинопольской и описывается устройство алтарной преграды из 12 колонн с серебряным убранством «межы стьлпы», а также сообщается о четырех столпах «кивотъныя». Нет сомнений, речь идет о кивории, понимаемом как Кивот Завета. Отметим, что 12 колонн преграды очень близки 12-столпным изображениям

Небесного Иерусалима на рассмотренных миниатюрах.

[135] - Св. Герман Константинопольский. Сказание о Церкви и рассмотрение таинств / Вступ. ст. П.И. Мейендорфа. Пер. и предисл. Е.М. Ломизе. М. 1995. С.47.

[136] - Голубинский Е. История русской церкви. М., 1904. Т. I. вторая половина. С. 204.

[137] - Du Cange C. Glossarium ad Scriptores mediae et infimac graccitatis. Lyon. 1688: Cp: Walter C. The Byzantine Sanctuary – a Word List // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. Т. 1. С. 98.

[138] - Благодарю В.В. Василика, любезно указавшего мне на это.

[139] - Голубинский Е. Указ. соч. С. 208. О светильниках на архитраве преграды Софии Константинопольской свидетельствует поэма Павла Силенциария: Васильева Т.М. Traditio Legis и иконография алтарной преграды Св. Софии Константинопольской // Восточнохристианский храм: Литургия и искусство / Ред.-сост. А.М. Лидов. СПб. 1994. С. 136.

[140] - Revel-Neher E. L'alliance et la promesse… P. 138. Fig. 3–4. Раковина в центре четырехколончатой алтарной преграды, представленной подробно, с нижними решетками и завесами в боковых отделениях, изображена на сирийском костяном рельефе позднего VII в. Из собрания Сфорцеско в Милане с изображением санктуария Св. Мины (см. ил II); Age of Spirituality. P. 578. Cat. 517.

[141] - Revel-Neher E. L'Arche d'Alliance… Fig. 50.

[142] - Age ol Spirituality. P. 585. Cat. 524.

[143] - Смирнова Э.С. Два примера убранства иконостасных тябл на Севере // Средневековая Русь М . 1976. С. 356.

[144] - Kalavrezou-Maxeimer I. The Knotted Column // Fourth Annual Byzantine Studies Conference: Abstracts of Papers. Ann Arbor. 1978. P. 31–32.Замечательным примером понимания алтарной преграды как входа в Святая Святых является мозаичный декор пола пресбитерия в капелле Богородицы на горе Небо в Иордании (начало VI в.), сохранившей нижние части престола и колонок преграды. В центре декоративного фриза между царскими вратами и трапезой изображен четырехколонный фасад Святая Святых с жертвенником перед ним – как символический вход в алтарь христианского храма. Близкий пример представляет мозаичный пол перед алтарной преградой с изображением четырехколончатого портика с раковиной капеллы Св. Иоанна (Вторая половина VI в.) в Вади Африт.

[145] - Симеон, архиеп. Фессалоникийский. Толкование о божественном

храме и божественных тайнодействиях // Писания святых отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. СПб. 1887. Т. 3. С. 494.

[146] - Grabar A. Deux notes sur I'histoire de 1'iconostase d'apres des monuments de Jugoslavia // ЗРВИ. 1961. Т. 7. С. 408–409; Бабиħ Г. О живописанном украсу олтарских преграда//ЗЛУ. 1975. Т. 11. Црт. 10.

[147] - Felmy K. Verdrängung der eschatologischen Dimension der byzantinischen göttlichen Liturgie und ihrc Folgen // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. С. 39–49.

[148] - Balthasar H. Kosmiche Liturgie: Das Weltbild Maximus des Bekenners. Einsiedeln, 1961. S. 366–407.

[149] - Maximus. Mystagogie. 24 // PG. T. 91. Col. 78.

[150] - Ibid., 17 // Col. 693.

[151] - Ibid., 19 // Col. 696.

[152] - Красносельцев Н.Ф. «Толковая служба» и другие сочинения, относящиеся к объяснению богослужения: В Древней Руси до XVIII века (Библиографический обзор) // ПС. 1878. Т 5. С. 5.

[153] - Felmi K. Op. cit. С. 45. Текст «Толковой Службы» приводится по рукописи: Соловецкое собрание (ОР РПБ. № 944).

[154] - Кончин Б.А., Хорошев А.С., Янин В.Л. Усадьба новгородского художника XII в. М.. 1981. С. 142, грамота 549.

[155] - Ильин М.А. Некоторые предположения об архитектуре русских иконостасов на рубеже XIV-XV вв. // Культура Древней Руси. М., 1966. С. 81. 87; Бадяева Т.А. Ткани и лицевое шитье в убранстве русских храмов XV века // Проблемы истории СССР. М., 1974. С. 61. О драгоценных завесах алтаря упоминают древнерусские летописи: так в «Похвальном слове» Волынскому князю Владимиру Васильевичу (Ипатьевская летопись, под 1289 г.) говорится, что среди вкладов князя в его кафедральный собор были и «завесы, золотом шитые и дроугыe оксамитные съ дробницею» (ПСРЛ. М., 1962. Т. 2. Стб. 925–926).

[156] - Felmi K. Op. cit. P. 47.

[157] - Симеон, архиеп. Фессалоникийский. Толкование. Гл. 104: Что означают столбики, верхний космит и окружающее его (πЭπλον). С. 191.

[158] - Лазарев В.Н. Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // ВВ. 1967. Т. XXVII. С. 162–196: Walter Ch. The Origins of Iconostasis // Eastern Churches Review. 1971. Vol. 3. P. 251–257: Chatzidakis M. L'évolution de l'icône aux 11e-13e siècles et la transformation

du templon // Actes du XV-e Congrès international d'études byzantines. I. Art et archéologie. Athènes. 1979. P. 333–366; Лидов А.М. Иконостас: итоги и перспективы исследования – см. статью в настоящем сборнике.

[159] - Sydow von E. Entwicklung des figuralen Schmucks der christlichen Altar-Antependia und Retabula bis zum XIV. Jahrhundert. Strassburg. 1912 (с описанием иконографии большого числа ранних памятников): Braun J. Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. Munchen. 1924. Bd. II. S. 31–132 : Lasko P. Antependium // Enciclopedia della'arte medievale. Roma. 1991. Vol. 2. P.74–83 (с новой библиографией).

[160] - Du Cange. Glossarium mediae el infimae latinitatis. Paris. 1938. Vol. 6. P. 111–112. 297.

[161] - Sydow von E. Op. cit. P. 3–14: Lasko P. Antependium. P. 74–75.

[162] - «Ex huius supplicatione optulit Valentinianus Augustus imaginem auream cum XII portas et apostolos XII el Salvatorem gemmis pretiosissimis ornatam, quem voli gratiae suae super confessionem beati Petri apostoli posuit» (Liber Pontificalis. ed. L. Duchesne. Paris. 1955. Vol. I. P. 233: Vol. II. P. 14–16). Интерпретацию этой золотой иконы как антепендиума см.: Croquison J. L’iconographie chrétienne à Rome d’après le «Liber Pontificalis» // Byz. 1964. Vol. XXXIV. P. 542–544.

[163] - Elbern V.H.. Der karolingische Goldaltar von Mailand. Bonn.1952; Lasko P. Ars sacra: 800–1200. London. 1972. P. 50–55; Danielson S. The Golden Altar of Wolvinius in Milan (Ph. Diss., Indiana University. 1997).

[164] - Sydow von E. Op. cit. P. 25–26, 38: Lasko P. Ars sacra. P. 130–131.

[165] - Norlund P. Gyldne Altre. Kobenhavn. 1926; Lasko P. Ars saera. P. 170–171.

[166] - В конце XIII в. истолкование находим в систематическом своде католической литургической символики Гильома Дуранда (Guillaume Durand. Rationale divinorum officiorum. II. 14). См.: O'Connel J. B. Church Building and Furnishing: A Study in Liturgical Law. Notre Dame (Indiana), 1955. P. 192–196.

[167] - Dodwell C.R. Painting in Europe, 800–1200. Harmondsworth. 1971. P. 187–204; Carbonel E., Sureda J. Tresors Medievals del Museu National d'art de Catalunya. Barcelona. 1997.

[168] - Lasko P. Antependium. P. 82.

[169] - Hager H. Die Anfange des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarrctables. Munich. 1962; Boskovits M. Appunti per una storia della tavola d'altare: le origini // Arte

Cristiana. 1992. Vol. 753. P. 422–438.

[170] - Ретабль должен был создать зримый образ таинства пресуществления и евхаристических даров, закрытых во время литургии фигурой священнослужителя См.: Tafelmalerei // Lexikon des Mittelalters. 1996. Bd. 8. S. 405; Van Os H. Sienese Altarpieces. 1215–1460. Groningen. 1984.

[171] - Wessel K. Altarbekleidung // RbK. 1963. Bd. I. Sp. 120–124. Принципиально важный свод доступных письменных источников о византийских индитиях представлен в фундаментальном исследовании: Speck P. Die ENDYTIH. Literarische Quellen zur Bekleidung des Altars in der byzantinischen Kirche // JÖBG. 1966. Bd. 15. S. 323–375. Тот же автор 20 лот спустя опубликовал дополнительные сведения: Nochmals: Die ENDYTH // Poikila Byzantina. 1987. Bd. 6. S. 333–337.

[172] - Публикацию греческого текста с новым переводом см. в приложении к статье: Васильева Т.М. Traditio legis и иконография алтарной преграды Св. Софии Константинопольской // Восточнохристианский храм: Литургия и искусство / Ред.-сост. А.М. Лидов. СПб., 1994. С. 132–141. См. также новое издание текста с параллельным французским переводом: Paul le Silentiaire. Description de Sainte-Sophie. Constantinople / Trad. de M.-C. Fayant et P. Chuvin. Die. 1997. P. 110–113.

[173] - Du Cange. Historia byzantina («Ecclesia s. Sophia»). LXV. Как завесы кивория эти ткани рассмотрены в недавней работе: Иерусалимская А.А. Ткани собора Св. Софии в Константинополе (в поэме Павла Силенциария) // Восточное Средиземноморье и Кавказ IV-XVI вв. Л.. 1988. С. 8–19.

[174] - Braun J. Op.cit. Bd. II. S. 23; Speck P. Op.cit. S.331–333; Mathews T. The Early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy. University Park and London. 1980. P. 165–171. Такое понимание текста нашло отражение в современных энциклопедических словарях: Cutler A. Endyte // The Oxford Dictionary of Byzantium. Vol. I. P. 697.

[175] - Приведем это важное свидетельство полностью в новом переводе Т.М. Васильевой и Л.А. Фрейберг (стихи 760–805):Покров развернув, увенчайте поверхность трапезы.По четырем серебряным сторонам покровы.Прямо протянутые, простерши, покажите бесчисленному народу Изобилие золота и сияющее творение мудрого ремесла.Из них (из покровов) один изображал сияние Христова образа.Что руками трудолюбивого мастера произвело Не острие, не игла, прогнанная сквозь

материю,А тканье, варьирующее разноцветные нити.Нити многообразные, порождение иноземного шелкопряда,Золотосветное сияние, блещущее лучами розоволокотной Зари,Отразил плащ, на божественных членах,А хитон сделался пурпурным С помощью тирской раковины, окрашенной морем.Он покрывает правое плечо прекрасно выделанной тканью,Ибо тут покрывало соскользнуло с одежды.Так оно, прекрасное, сползая сбоку выше плеча,Разливается под левой рукой, обнажаяЛокоть и край ладони. Кажется, что Христос протягивает пальцы Правой руки, как бы являя вечное слово.Он держит в левой руке книгу, свидетельницу божественных слов,Книгу, возвещающую все то, что своей оградительной волей Заповедал сам Царь, на земле утвердив стопу.Вся золотая одежда излучает блеск, ведь на ней Выделанное тонкое серебро, обернутое вокруг нитей,На вид подобное желобу или некоей трубочке,Это золото, прикрепленное, держится сверху прелестной ткани,Скрепленное острейшими иглами и тканьев серов.По обе стороны от Христа стоят двое вестников Бога:Павел, муж, исполненный всей божественной мудрости,И крепкий ключник небесных врат,Властвующий над небесными и земными узами.Один из них держит с бременем чистых предписаний Книгу, другой – изображение креста на золотом жезле.Обоих окутывает серебристыми одеждами Многовышитая ткань. А над их божественными главами Расположился золотой храм, троекратно воздвигая Красоту арки, а покоится он На четырех золотых колоннах. На верхнем крае Золототканного полотна ремесло начертало бесчисленные Весьма полезные дела царственных градодержателей:Там можно видеть исцелительные дома для болящих.Тут – священные здания. В другом месте сияют чудеса Небесного Христа. Благодать пропивается на дела.На других покровах августейшую чету Ты сможешь увидеть, соединеннуюВ одном месте ладонями Марии, выносившей во чреве Бога,В другом – рукой Христа Бога. И все это при помощи плетения Полотна золотканного сияет разнообразием.См.: Васильева Т.М. Указ. соч. С. 135–136.

[176] - Agnellus Andreas. Liber Pontificalis ecclesiae Ravennatis // PL. T. 106. Col. 510 A/C; Speck P. Op. cit. S. 363: «[Епископ Максимиан] приказал изготовить драгоценнейший пурпурный алтарный покров (endothim), подобного которому мы никогда и нигде не видели, вышитый иглой и являющий всю историю нашего Спасителя. Он был возложен на алтарь святой (церкви) Урсианы в день Богоявления. По он (Максимиан) сделал не всю ее: преемник его добавил другую часть. Разве можно увидеть что-нибудь подобное? Даже и не подумаешь, созерцая изображения [людей], животных и птиц, созданных на ней, что они все не живые во плоти. И в

двух местах сделаны там прекрасные портреты самого Максимиана, один больше, другой меньше, но нет никакой разницы между большим и меньшим. Рядом с меньшим из них есть следующая надпись: «Со мною (гдядя на меня) восславьте Господа, возвысившего меня из навоза» (пер. Л.К. Масиеля Санчеса).

[177] - Там же: «Создал он и другую индитию из золота, где [изображены] все его предшественники, и приказал вышить на ней изображения золотыми нитями. Сделал он третью и четвертую с жемчугами, на которой написано: «Сохрани, Господи, народ твой, и помяни меня грешного, которого из навоза возвысил Ты в Царствие Твое.»

[178] - PL. T. 106. Col. 600 D: Speck P. Op. cit. S. 363: «[Епископ Виктор] велел сделать индитию на алтаре святой церкви Урсиана из чистого золота с шелковыми нитями, весьма массивную, наполовину ярко-красного цвета, и видим мы там среди пяти изображений ее [изображение], а под изображением ступней Спасителя вышита пурпуром надпись: «Епископ Виктор, раб Божий, пожертвовал ее ко дню Воскресения Господа нашего Иисуса Христа в пятый год своего правления» (пер. Л. К. Масиеля Санчеса).

[179] - Chron. Paschale. I. 544 // PG. T. 92. Col. 737; Mango C. The Art of the Byzantine Umpire. 312–1453. Sources and Documents. Engelwood Cliffs. 1972. P. 26.

[180] - Sozomen. Historia Ecclesiastica. IX. 1, 4; Mango. C. The Art. P. 51.

[181] - Boyd S. Silver Revetments in the Sion Treasure // Sixteenth Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers. Baltimore. 1990. P. 63–64. Этот серебряный алтарный покров не сохранил фигуративных изображений, хорошо читается пространная ктиторская надпись епископа Парегороса. Каталог сохранившихся фрагментов, см.: Ecclesiastical Silver Plate in Sixth-Century Byzantium. Ed. S. A. Boyd. M. Mundell Mango. Wash.. 1993. P. 32–34.

[182] - Приведем полностью интересное описание престола: «В средней части находится Святое Святых. Его алтарь сделан из мрамора, длиной шесть пядей с половиной и шириной четыре с половиной. У него четыре стороны, на которых изображены лики льва, быка, орт и человека». См.: Leroy J. Le décor de l’église du monastère de Qartamin d'après un test syriaque //Cah. Arch. 1956. Vol. 8. P. 77. 79.

[183] - Grabar A. Quelques observations sur le décor de l’église de Qartamin // Call. Arch. 1956. Vol 8. P. 84–85.

[184] - Scriptor incertus de Leone Armenio // Leo Grammaticus. Bonn. 1842.

S.356–357: Speck P. Op. cit. no 61. S. 371, 346.

[185] - Constantin VII Porphyrogenete. Le Livre des cérémonies / Ed. A.Vogt. Paris. 1935. Vol. 1/1. P. 11. Другие свидетельства о покровах в «Книге церемоний» собраны в работе: Speck P. Nochmals. S. 34–35. К примеру, в одном месте говорится, что император «поклоняется святой трапезе и индитии».

[186] - Taft R. The Pontifical Liturgy of the Great Church according to a Twelfth-Century Diataxis in Codex British Museum Add. 34060 // Orientalia Christiana Periodica. 1979. Vol. 45. P. 284–287.

[187] - Продолжатель Феофана так рассказывает о дарах Константина VII: «Ну а о святых покрывалах, кои подарил общему алтарю, огромному и удивительнейшему, кто расскажет? Сколько туда ни приходил, ни разу не являлся к Богу с пустыми руками, но одаривал богатыми приношениями, золотыми изделиями, жемчугами, драгоценными камнями и тканями. Они украшают и озаряют святая святых и возвещают о дарителе Константине». См.: Продолжатель Феофана. Жизнеописания византийских царей / Изд. Я.Н. Любарского. СПб.. 1992. С. 187.

[188] - Constantin VII Porphyrogenete. Le Livre des ceremonies. Vol. 1/1. P. 169–171. 27–28: Majeska G. The Emperor in His Church: Imperial Ritual in the Church of St. Sophia // Byzantine Court Culture from 829 to 1204 / Ed. by H. Maguire. Wash.. 1997. P. 10–11.

[189] - Издана Ламиросом по венецианской рукописи около 1300 г.. содержащей самый большой свод византийских эпиграмм об иконах: Lampros S. Ho Markianos Kodix 524 // Neos Hellenomnemon. 1911. T. 8. № 168. Приводим перевод этого важного стихотворного текста, подготовленного, по нашей просьбе, Ю. Казачковым:Один и тот же престол изображает и ясли.В которые Младенец Бог, явленный, положен был,И вытесанный в камне гроб у сада,В котором умерший – но живой –- Христос был сокрыт.А ныне я, порфирородный Мануил, великий владыка,Несу этот покров для возложения: и кажется,Что одновременно я и ясли пеленами украшаю,И гроб, увивая его плащаницей.О Ты, рожденный, и приносимый в Жертву, и приносящий Жертву,Осеняя его (Мануила) своими руками, –Свяжи всю землю бичевой власти.А когда в глубокой старости он, возможно, покинет эту землю И отойдет к царю, порфирородному Алексею,Прими его как гостя на Свою трапезу.Комментированный английский перевод этой эпиграммы см.: Nunn V. The Encheirion as Adjunct to the Icon in the Middle Byzantine Period // BMGS. 1986. Vol. 10. P. 93–94.

[190] - Speck P. Op. cit. S. 362. Отметим, что в русском переводе Деяний собора отсутствует упоминание об «индитии», имеющееся в греческом оригинале: Деяния Вселенских соборов. Казань. 1891. Т. 7. С. 125.

[191] - Petit L. Typikon de Gregoire Pacourianos pour le monastere de Petritzos (Bačkovo) en Bulgarie // BB. 1904. T. 11. C. 53, 24 (греческий текст Типикона); Типик Григория Пакуриана / Изд. В.А. Арутюновой-Фиданян. Ереван, 1978. С. 117 (русский перевод). О том, что в византийских монастырях обычно существовал целый набор алтарных покровов, ясно свидетельствует и инвентарная опись 1200 г. монастыря Иоанна Богослова на Патмосе. В ней ничего прямо не говорится об иконных образах на покровах, но среди многочисленных «индитий» упоминается «святой трапезы индития Богородицы (Theotokou endyte) древняя одна» и другой покров «tis proskyneseos atrikaton», т. е. видимо, поклонный, предназначенный для поклонения, по аналогии с иконами proskynesis: Astruc Ch. L'inventaire dresse en septembre 1200 du Tresor et la Bibliotheque de Patmos. Étude diplomatique // TM. 1981. Vol. 8. P. 21–22. Несколько алтарных покровов отмечены в «Диатаксисе» Михаила Атталиата около 1077 г. На одной индитии были изображены 11 жеребят и двуглавый лев-грифон: про другую известно только то, что она имела изображения: про третью – что она была драгоценной и расшитой для святой трапезы: Gautier P. La Diataxis de Michel Attaliate // REB. 1981. Vol. 39. P. 96–97.

[192] - Ранний пример в росписях конца XIII в. в церкви Перивлепты в Охриде. См.: Глигоријевић-Максимовић М. Скинија у Дечанима // Дечани и византијска уметност средином XIV века. Београд. 1989. Сл. 2, 4, 5, 8.

[193] - Издание текста по венецианской рукописи см.: Lampros. S. Op. cit. no 93: Speck P. Op. cit. S. 348. Английский комментированный перевод см.: Nunn V. Op. cit. P. 98–99. Русский перевод подготовлен А. Никифоровой специально для этой статьи:Хламидою червленой и порфирою Одеян был в насмешку, Слове, волею.А ныне Лука, Камантр я по отцу, севаст Андроник, благомысленный слуга.великий же друнгарий по достоинству, сию трапезу начатая как Твой гроб, златочервленным покрывая пеплосом, описываю я порфирой образ Твой, с любовью златом, жемчугами украшаю.Ты же багряный мой очисти грех, и душу мне иссопа паче оснежи, лучами благодати убелив ее. спасительного брака ризой облекши, достойную престола Твоего яви.

[194] - Theocharis M. I ricami bizantini // II Tresoro di San Marco / Ed. H. Hahnloser. Firenze. 1971. Cat. no. 115. P. 94–96. Tav. LXXXIII: Omaggio a San Marco. Tesori dall' Europa, a cura di H. Fillitz. G. Morello. Milano, 1994.

Cat. no. 71. P. 182–183. Вопрос о заказчике покрова обсуждается в работах: Laurent V. Le sebastocrator Constantin Ange el le peplum du musée de Saint Marc à Venice // REB. 1960. Vol. 18. P. 208–213; Theocharis M. Sur le sebastocrator Constantin Comnene Ange et sur I'endyte du musée de Saint Marc à Venise // BZ, 1963. Bd. 56. P. 273–283.

[195] - Speck P. Op. cit. S. 346. 347. N 74; Idem. Ein Heiligenbilderzyklus im Studios-Kloster um das Jahr 800 // Actes du XIIe Congrès International des études bizantines. Beograd, 1964. Vol. 3. P. 333–344.

[196] - Speck P. Op. cit. S. 348–349, 370.

[197] - Georgios Pachymerus. V. 17 // PG. T. 143. Col. 838 B-839 A.

[198] - Speck P. Op. cit. S. 351; приношу искреннюю признательность Л.К. Масиелю Санчесу, подготовившего по моей просьбе перевод этого латинского текста.

[199] - Braun J. Op. cit. II. S. 49.

[200] - Speck P. Op. cit. S. 350–351: Laborde L., de. Les Dues de Bourgogne. II. Paris. 1851. P. 243.

[201] - По свидетельству латинского паломника XII в., недавно опубликованному по рукописи из испанского монастыря в Таррагоне: «Создал император (Юстиниан) удивите итог и несравненное творение из чистого золота на престол Софии, которое сохраняется и до сего дня» (Ciggaar K. Une description de Constatinople dans le Tarragonensis 55 // REB. 1995. Vol. 53. P. 127).

[202] - Clary R. de. La conquete de Constantinople / Ed. Ph. I.auer. Paris. 1924. LXXXV: «Главный престол монастыря (Св. Софии. – А. Л.) был столь богат, что нельзя было бы его и оценить, потому что доска, которая была на престоле, была из золота и драгоценных камней, расколотых и сплавленных вместе; так приказал сделать один богатый император: а доска эта была длиной в 14 стоп: вокруг престола были серебряные столпы, которые поддерживали терем над престолом, сделанный как колокольня и весь из литого серебра» (Робер де Клари. Завоевание Константинополя / Пер. М.А. Заборова. М.. 1986. С. 61). Русский свидетель тех же событий отмечает разрушение алтарного престола: «…и трапезу чюдную одьраша, драгый камень и велий жьньчюг, а саму неведомо камо ю деша» (Повесть о взятии Царьграда крестоносцами в 1204 году // ПЛДР: XIII. М. 1981. С. 112).

[203] - Яркое описание такой драгоценной алтарной преграды IX в. из церкви Спаса Большого императорского дворца содержится в

«Жизнеописании Василия I»: «А преграда, отделяющая алтарь сего божественного дома, о Боги, какого в ней только не было богатства'. Колонны сделаны целиком из серебра, а балка, покоящаяся на капителях,– вся из чистого золота, и со всех сторон индийскими богатствами покрыто. Во многих местах отлит был и изображен богочеловечный образ Господа нашего» (Продолжатель Феофана. С. 138). Заметим попутно, что русский перевод не передал важную для истории искусства подробность греческого оригинала – изображения на драгоценной преграде были эмалевыми. См.: Theophanes Continuatis. Vita Basilii. Bonn ed., 1838. S. 330.

[204] - Bettini S. Venice, the Pala d’Oro, and Constantinople // The Treasury of San Marco. Venice. Milan, 1984. P. 35–64. Свидетельство об исполнении антепендиума в Константинополе относится к середине XIV в. и зафиксировано в хронике Андреа Дандоло («tabulam auream gemis et perlis mirifice Constantinopolim fabricatam»).

[205] - Joannis Diaconi. Chronicon venetum / Ed. G. H. Pertz. Hanover, 1846. P. 26. Сведения об этом и других антепендиумах Сан Марко см.: Documenti per la storia dell’augusta ducale basilica di San Marco in Venezia dal nono secolo fimo alia fino del decimo ottavo dall'Archivio e dalla Biblioteca Marciano in Venezia. Venezia. 1886, nos. 38, 39, 42, 68–72. 812. Антепендиум 976 г. не сохранился, однако предполагают, что он послужил образцом для антепендиума из собора в Каорле, сделанном в Венеции в XIII в. (позолоченное серебро. 59 x 290). Входящие в антепендиум чеканные иконы архангела Михаила в рост и поясной Богоматери, включающие греческие надписи, несомненно, восходят к византийским образцам X в. См.: Venezia e Bizanzio. Venezia. 1974. no. 55: Omaggio a San Marco. Tesori dall'Europa. a cura di H.Fillitz, G.MorelIi. Milano. 1994. no. 68. P. 174–177.

[206] - Bettini S. Op. cit. P. 39–42.

[207] - Ханлозер подразделял эмали на три разновременные группы (Pala d'Oro / Ed. H.Hahnloser. Venice, 1965), однако Демус, Дир и Фрэзер аргументировали одновременность эмалей в нижней части Pala d'Oro: Demus O. Zur Pala d'Oro // JÖBG. 1967. Bd. 16. S. 263–279; Deer J. Die Pala d'Oro in neuer Sicht // BZ. 1969. Bd. 62. S. 309–344; Frazer M.E. The Pala d'Oro and the Cult of St. Mark in Venice // JÖB. 1982. Bd. 32/5. P. 272.

[208] - Возможные реконструкции оригинальной программы, см.: Polacco R. Una nuova lettura della Pala d'oro // La Pala d'Ora. a cura di H.Hahnloser e R. Polacco. Venezia, 1994. P. 113–148.

[209] - Walter C. The Origins of Iconostasis. P. 265. N 48.

[210] - Ср.: Frazer M. Op. cit. P. 273–275.

[211] - Les «Mémoires» du Grand Ecclesiarque de l'Eglise de Constantinople. Sylvestre Syropoulos sur le Concile de Florence (1438/39) / Ed. V. Laurent. Rome. 1971. Nos. 222–225. 628–629.

[212] - Idem. P. 222–225. Приношу искреннюю признательность Б.Л. Фонкичу, уточнившему русский перевод этой части текста.

[213] - Согласно теории ряда исследователей (Hahnloser H.R. La decorazione della parte superiore. l'opera del Bonesegna, 1343–1345. e l'iconostesi del secolo XII // II Tesoro di San Marco. P. 94: Bettini S. Op. cit. P. 54–55; Epstein A.W. The Middle Byzantine Sanetuary Barrier: Templon or Iconostasis? // Journal of the British Archeological Association. 1981. Vol. CXXXIV. P. 5), эмали верхнего ряда первоначально украшали мраморный темплон одной из церквей монастыря Пантократора. На наш взгляд, это сомнительно с точки зрения размеров, сочетания техник и иконографии. Более вероятно, что эмали украшали большой антепендиум, возможно, находившийся при главном престоле в церкви Пантократора. Это хорошо объясняет дальнейшее использования эмалей именно в декорации другого византийского антепендиума. также сделанного из золота и эмалей. Кроме того, в тексте Сильвестра Сиропулоса эмали верхнего добавленного ряда никак специально не отмечены, дискуссия о происхождении относится скорее ко всему предмету, названному в тексте «священным темплоном» при всем очевидном несходстве с архитравом алтарной преграды.

[214] - Антепендиум подробно описан в Хронике Льва из Остии XII в.: Bloch H. Monte Cassino in the Middle Ages. Harvard. 1986. Vol. I. P. 65–69 (приводятся и анализируются все источники).

[215] - Idem. P. 66. 69–71.

[216] - Ciggaar K. Western Travellers to Constantinople. The West and Byzantium, 962–1204: Cultural and Political Relations. Leiden: New York: Koln. 1996. P. 111–112.

[217] - Idem. P. 311: Junyent E. Notes inedites sobre el Monestir dc Ripoll // Analecta Sacra Tarraconensia. 1933. T. 9. P. 37.

[218] - Ciggaar K. Op. cit. P. 313.

[219] - Dodwell C. R. Op. cit. P. 187–204.

[220] - Croquison J. Op.cit. P. 554–555.

[221] - Sotiriou G., M. Icônes du Mont Sinai. Athènes, 1958. T. 1. Pl. 57, 58–61; T. 2. P. 75–77: Belting H. Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art. Chicago and London. 1994. P. 248–249. Fig. 152.

[222] - Лаврентьевская летопись // ПСРЛ. М., 1997. Т. 1. Стб. 458.

[223] - Галицко-Волынская летопись // ПЛДР. XIII век. М., 1981. С. 414.

[224] - «Лицевое полотнище (индитии), обращенное в храм, не только изготавливалось из более дорогой и нарядной ткани, но и украшалось вышивкой. На нем шились изображения Деисуса. Голгофы на фоне иерусалимской стены, Богоматерь «Знамение », просто креста» (Бадяева Т. А. Ткани и лицевое шитье в убранстве древнерусского храма XV века// Проблемы истории СССР. М., 1974. Вып. 4. С. 58).

[225] - Бадяева Т.А. О внутреннем убранстве памятников древнерусского зодчества XV века // Проблемы истории СССР. М.. 1973. С. 420–421.

[226] - Маясова Н.А. Художественное шитье // Троице-Сергиева Лавра. Художественные памятники. М., 1968. С. 133; Маясова Н.А. Кремлевские «светлицы» при Ирине Годуновой // ГММК. Материалы и исследования. М., 1976. Вып. 2. С. 56.

[227] - Бадяева Т.А. Ткани и лицевое шитье. С. 59; Маясова Н.А. Древнерусское шитье. М. 1971. №3.

[228] - Древнерусское шитье XV-XVIII века в собрании Государственного Русского музея: каталог выставки / Авт.-сост. Л.Д. Лихачева. Л., 1980. Кат. № 89. С. 50.

[229] - Меняйло В. А. Художественное шитье в храмах Иосифо-Волоколамского монастыря в первой половине XVI века // Древнерусское художественное шитье. ГММК. Материалы и исследования. М.. 1995. Вып. 10. С. 14–25, 19.

[230] - Писцовые книги Московского государства, изданные императорским Русским географическим обществом. СПб., 1872. Отд. 1. С. 295, 303.

[231] - Церкви и ризницы Кирилло-Белозерского монастыря по описным книгам 1668 года – Записки отделения русской и славянской археологии императорского Русского археологического общества. СПб., 1861. Т .2. С. 198.

[232] - Опись строений и имущества Кирилло-Белозерского монастыря 1601 года / Сост. З.В. Дмитриева. М.П. Шаромазов. СПб., 1998. С. 68–69.

[233] - Косицына М. Ю. Лицевое шитье XVII века из княжеских и боярских светлиц в собрании музея «Новодевичий монастырь» // Древнерусское художественное шитье. С. 123–125.

[234] - Бытование в литургической практике сменных напрестольных

одежд, «праздничных индитий», позволяют проследить описи XVI в. Иосифо-Волоколамского монастыря: Меняйло В.А. Указ. соч. С. 20.

[235] - Ефимова Л.В. Шитая пелена «Распятие с предстоящими» XII века в собрании Исторического музея // Русское искусство XI–XIII веков. М., 1986. С. 128–135; Она же. Памятник древнерусского шитья с надписями XII века из собрания ГИМ // Вопросы славяно-русской палеографии, кодикологии и эпиграфики. М., 1987. С. 59–62; Средневековое лицевое шитье. Византия. Балканы, Русь. Каталог выставки. М.. 1991. №.1. С. 20–21.

[236] - Штендер Г.М.. Сивак С.И. Архитектура интерьера Новгородского Софийского собора и некоторые вопросы богослужения // Литургия, архитектура и искусство византийского мира / Под ред. К. К. Акентьева. СПб.. 1995. С. 296.

[237] - Лидов А.М. Образы Христа в храмовой декорации и византийская христология после Схизмы 1054 года// ДРИ: Искусство Византии и Древней Руси. К 100-летию со дня рождения А.Н. Грабара. СПб., 1999. С. 155–177; Сарабьянов В.Д. Программные основы древнерусской храмовой декорации второй половины XII века // Вопросы искусствознания. М., 1994. Вып. 4/94. С. 268–312.

[238] - См. примеч. 32.

[239] - Маясова Н.А. Художественное шитье. С. 123; Маясова Н.А. Древнерусское шитье. С. 24–25. Табл. 37.

[240] - Писцовые книги. С. 303.

[241] - Маясова Н.А. Памятник московского золотого шитья // ДРИ: Художественная культура Москвы и прилежавших к ней княжеств. М.. 1970. С. 491: Она же. Древнерусское шитье. С. 10–11. Табл. 5–6; Бадяева Т.А. Пелена Марии Тверской // Вопросы истории СССР. 1972. С. 499–514.

[242] - По мнению Бадяевой, пелена предназначалась для украшения алтаря собора Спасо-Андрониковского монастыря: там же. С. 503. Маясова связывала ее с кремлевским Спасским монастырем, в котором в 1399 г. была похоронена создательница пелены: Маясова Н.А. Памятник. С. 491.

[243] - Согласно реконструкции В.И. Федорова, этот престол был примерно сажень (около 2 м) в длину (Федоров В.И. Успенский собор: исследования и проблемы сохранения памятника // Успенский собор Московского кремля: материалы и исследования / Ред. Э.С. Смирнова. М., 1985. С. 57). Однако эта реконструкция не имеет под собой строгих археологических оснований. Выражаю искреннюю признательность JI.A.

Беляеву и В.В. Седову за детальное обсуждение со мной этого вопроса.

[244] - Выбор святых, по всей видимости, был определен ктиторским заказом. Редкий образ Алексея Человека Божия связывали с митрополитом Алексием, особо почитавшим образ Спаса Нерукотворного. Изображения Дмитрия Солунского и св. Владимира пытались представить как патрональных святых князей Дмитрия Донского и Владимира Храброго: там же. С. 491: Бадяева Т.А. Пелена. С. 503.

[245] - Как указывает Симеон Солунский, «подобное изображение (нимба, – А.Л.) имеют и получившие архиерейскую благодать как светоносную, равно и цари, как приявшие помазание на царство» (Писания св. отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. СПб.. 1856. С. 153).

[246] - Характерный пример в росписях конца XII в. из церкви Николая Казницкото в Кастории. где обе темы сопоставлены на восточной стене прямо над алтарной конхой. См.: Лидов А.М. Образы Христа. С. 161.

[247] - В этом качестве «Спас Нерукотворный» был важнейшим аргументом иконопочитателей. См.: Грабар А.Н. Нерукотворный Спас Ланского собора. Прага, 1930; Wessel K. Acheiropoitos // RbK. 1966. Bd. I. Sp. 23–25.

[248] - Имеется в виду византийский текст X в., описывающий богослужение в Эдессе с самой реликвией нерукотворного образа: von Dobschutz E. Christusbilder. Leipzig. 1899, S. 217–218. Русский перевод см.: Стерлигова И.А. О значении драгоценного убора в почитании снятых икон // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 1996. С. 127–128.

[249] - О евхаристическом смысле «Спаса Нерукотворного» в византийских алтарных программах см.: Герстель Ш. Чудотворный Мандилион: Образ Спаса Нерукотворного в византийских иконографических программах // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. С. 76–89.

[250] - Velmans T. Valeures semantiques du Mandylion selon son emplacement ou son assosiation avec d'autre images // Studien zur byzantinischen Kunstgeschichte. Festschrift fuer H. Hallensleben. Amsterdam. 1995. P. 173–184.

[251] - Выражаю искреннюю признательность Н.А. Маясовой, предоставившей в мое распоряжение эти неопубликованные данные, полученные ею при исследовании пелены Марии Тверской в 1951 г.

[252] - Кочетков И. А. «Спас в силах»: развитие иконографии и смысл // Искусство Древней Руси: Проблемы иконографии / Ред.-сост. А.В. Рындина. А.Л. Баталов. М.. 1994. С. 45–68.

[253] - Маясова Н.А. Древнерусское шитье. С. 10. Табл. 3–4.

[254] - Там же. С. 32. Табл. 53.

[255] - Щепкин В.И. Памятник золотого шитья начала XV века // Древности. Тр. МАО. Вып. 1–2. Т. XV. М.. 1894. С. 35–68: Средневековое лицевое шитье. Византия. Балканы. Русь. Каталог выставки. М., 1991. № 13. С. 54–55.Предполагали, что воздух мог являться храмовой иконой собора Рождества Богородицы в Суздале, для которого он и был сделан (Щепкин В.И. Указ. соч. С. 67), или украшать стену «в средней апсиде алтаря»: Свирин А.Н. Древнерусское шитье. М.. 1963. С. 48.

[256] - Согласно надписи, вышитой по краю средника с «Евхаристией», пелена была создана в 1485–1487 гг. «замышлением» рязанской княгини Анны (сестры Ивана III) для Успенского собора в Рязани: Щепкин В.И. Указ. соч. С. 44: Вагнер Г.К. Рязань. М., 1971. С. 18. Ил. 20–21.

[257] - ПСРЛ. Т. 18. С. 132.

[258] - О неустойчивости терминологии см.: Свирин А.Н. Указ. соч. С. 19–20.

[259] - В связи с «Суздальским воздухом» см.: Свирин А.Н. Указ. соч. С. 48: Бадяева Т.А. О внутреннем убранстве. С. 68.

[260] - Такое размещение предполагалось для новгородской «Пелены с Распятием», «Воздуха Марии Тверской», «Суздальского воздуха». По мнению Т.А. Бадяевой. «в алтаре такая большая пелена (Марии Тверской. – А. Л.) могла украшать либо овальную апсидную стену, либо престол, будучи завесой, которая подвешивалась между столбами напрестольной сени, кивория, на лицевой, обращенной в храм стороне» (Бадяева Т.А. Пелена Марии Тверской. С. 505).

[261] - Книга Паломник. Сказание мест святых во Цареграде. Антония, архиепископа Новгородского в 1200 г. / Под ред. Хр. М. Лопарева // ППС. СПб., 1899. Т. 17. Вып. 3. С. 9–11, 45–46, 75–76.«Во алтаре же великом над святою трапезою великою, на среде ея, под катапетазмою повешен константинов венец (с драгими камением) (и жемчугом учинен), а у него повешен (злат) крест; под крестом голубь злат: и иных царей венцы висят окрест катапетазмы. Та ж катапетазма вся сотворена от злата и сребра, а столпы алтарные (и терем) и амвон – все сребряно (тако же златом и сребром учинен мудро зело). А у катапетазмы повешены венцы малы, 30

их, в память всем Христианом в незабытие Иудиных ради 30 серебреник, на них же Господа нашего предаде. Тем же речено бысть: «Ядый мой хлеб возвеличил есть на Мя лесть». Да, разумеете вси христиане, блюдутся Иудина злаго и неправедного сребролюбства. Прежние же святители служаху (за) завесою паволочинюю, повесивше катапетазму. (Мы же вопросихомъ, чегоже ради та бысть? Они поведаша, яко) видения ради женска и всего народа, да не мутным умом и сердцем Богу Вышнему, Творцу небеси и земли, службу вослют; потом же еретицы паки, вземше тело Господне и кровь, не ведуще никомуже завесы ради (что творят они ж окоянние вышедше из-за завесы вне), выплевавше вступаху ногами. Ту же ересь увидевше святые отцы Духом, привезаша завесы те ко столпам катапетасмы и (оттоле) к патриарху и к митрополиту и к епископу и к попу (тому) приставиша протодьякона (верна к Богу) (или дьякона), да зрит (их), да без ереси праведно служат Богу. Та же завеса в Распятие Господне раздрася до долу беззакония ради жидовскаго (иегда пленен бысть Иерусалим Титом, и многи сосуды церковные и завесы пленены быша в Рим, и от царских сокровищ вдана бысть в церковь святыя Софии) и тма бысть по всей земли: гроби отверзошася и мертвых телеса возташа, да бы, видевши чудо то, познали Сына Божия» (Там же. С. 45–46).

[262] - Иосиф Волоцкий. Послание иконописцу. М., 1993. С. 56.

[263] - Косвенное указание содержат византийские и древнерусские монастырские описи.

[264] - Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном // ЧОИДР. 1898. Вып. 4. С. 29.

[265] - Свирин А.Н. Памятник живописного стиля шитья («чин») XV в. в Сергиевском историко-художественном музее. Сергиев. 1925: Свирин А.Н. Древнерусское шитье. С. 30–33.

[266] - Мансветов И. Митрополит Киприан в его литургической деятельности. М., 1882: Obolensky D. A Philorhomaios Anthropos: Metropolitan Cyprian of Kiev and All Russia (1375–1406) // DOP. 1978. Vol. 32. P. 79–98.

[267] - См. статью в наст. изд.: Лидов А.М. Иконостас: итоги и перспективы исследования. С. 25–26.

[268] - См. прим. 54–55.

[269] - Рындина А.В. Литургическая деятельность митрополита Киприана в предметом мире православного богослужения // Культура средневековой Москвы XIV-XV1I вв. М., 1995. С. 57.

[270] - Николаева Т.В. Прикладное искусство Московской Руси. М.. 1976. С. 160–167; Вздорнов Г.И. Искусство книги в Древней Руси: Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII – начала XV вв. М.. 1980. № 57.

[271] - Ильин М.А. Некоторые предположения об архитектуре русских иконостасов на рубеже XIV-XV вв. // Культура Древней Руси. М.. 1968. С. 83–85: Он же. Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. М.. 1976. С. 146–147.

[272] - Писания св. отцов. Т II С. 160–161. В «Книге о храме» Симеон Солунский предлагает другой вариант того же толкования: «Трапеза есть и Гроб, и Престол Иисуса Христа: посему под срачицей разумеется плащаница, которую обвито было тело Его: при облачении престола во время освящения храма: Господь воцарися в лепоту облечеся» (Симеон Солунский. Книга о храме // Дмитревский И. Историческое, догматическое и таинственное изъяснение Божественной литургии. М.. 1993. С. 385–386).

[273] - Вопросы Кирика, Саввы и Илии, с ответами Нифонта, епископа Новгородского и других иерархических лиц // Памятники древнерусского канонического права. СПб., 1880. Ч. I. С. 20.

[274] - I Bizaiitini in Italia. Milano. 1982. Cat. no. 10. P. 173. Pl. 58.

[275] - Гипотеза о существовании таких икон была предложена в работе: Антонова В.И. О первоначальном месте «Троицы» Андрея Рублева // ГГГ: Материалы и исследования М.. 1956. Вып. I. С. 31–34. Она была поддержана Г.И. Вздорновым (Вздорнов Г.И. Фресковые росписи Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде // ДРИ: XV – начало XVI века. М.. 1963. С. 75) и развита в статьях: Бадяева Т.А. О внутреннем убранстве. С. 420–421: Она же. Ткани и лицевое шитье. С. 64. Если использование шитых икон в иконостасе еще может быть оспорено, то неопровержимым фактом древнерусской храмовой декорации, засвидетельствованным монастырскими описями, являются подвесные иконы-пелены к образам местного ряда. См., например: Меняйло В.А. Указ. соч. С. 14–25.

[276] - С XII в. эпитеты часто сопровождают отдельные изображения Богоматери, реже – Христа, акцептируя наиболее ожидаемые от Них свойства: милость, готовность к заступничеству, приход на помощь, спасение (έλέυσα – милостивая, κεχαριτομένη – полная милости, γοργωεπικοος – скоропослушница, σωτήρ – спаситель, άντιφωνίτος – ответчик, έλεημών – милующий и т.д.). Условность выбора эпитета

«параклесис» в качестве классификатора композиции видна и в том, что он также может сопутствовать другим иконографическим типам Богоматери: с другой стороны, изображение моленной Богоматери может сопровождаться иным эпитетом (чаше всего «ἐλέυσα» как в Лагудера). В ранних памятниках наиболее употребительными эпитетами в композициях с моленной Богоматерью выступают ἱκεσία и ἐλέυσα, не обусловленные никаким особым иконографическим типом, но также использовавшиеся для выражения идеи заступничества, ходатайства. Эпитет παράκλησις появляется достаточно поздно, сохранившиеся памятники датируют его временем не ранее начала XIV в. (в росписях церкви Св. Николая Орфаноса в Фессалониках, затем в Старо Нагоричино и Лесново, в Псаче использован славянский аналог: «молебница»).

[277] - Walter С. The Origins of the Iconostasis // ECR. 1971. Vol. 3. P. 263. Примеры исторического словоупотребления, собранные К. Уолтером (Walter С. Two notes on the Deesis // REB. 1968. Vol. 26. P. 311–324) и И. Зерву Тоньяцци (Zervou Tognazzi I. Δέησις interpretazione del termine e sua presenza nell’iconografia bizantina // Milion: Studi e ricerche d’arte bizantina. Roma. 1990. P. 391–416), свидетельствуют, что значение «параклесис» уже в ранневизантийскую эпоху могло служить для выражения «жаркого, умоляющего прошения». В более позднее время понятие «параклесис» обогащается следующими оттенками: «моления», почти «умаливания» (становясь синонимом слова ἱκεσία. «прошения, взывания о помощи, сделанного с горячим желанием быть услышанным»: кроме того, это слово несет и дополнительный смысл «утешения, дающего надежду и силу».

[278] - Der Nersessian S. Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection // DOP. I960. Vol. 14. P. 71–86.

[279] - Waller С. Two Notes on the Deesis. P. 311–336: Idem. Further Notes on the Deesis // REB. 1970. Vol. 28. P. 161–187: Idem. The Origins of the Iconostasis // ECR. 1971. Vol. 3. P. 251–267. Ему, кроме того, принадлежит Bulletin on the Deesis and Paraciesis //REB. 1980. Vol. 38. P. 261–269. с обозрением имевшихся па тот период публикаций и кратким резюме о состоянии вопроса.

[280] - Тamuħ-Ђуриħ М. Стеатитска иконица из Куршумлије // ЗЛУ. 1966. Т. 11. С. 65–86.

[281] - Mouriki D. A Deesis Icon in the Art Museum // Record of the Art Museum, Princeton University. 1968. Vol. 28. P. 13–28.

[282] - Babič G. О живописаном украсу олтарских преграда // ЗЛУ. 1975. Т. 11. С. 3–41.

[283] - Chatzidakis M. L’évolution de l’icône aux 11–13 siècles et la transformation du templon // Actes du XVá Congrès international d’études bvzantines. Athènes. 1979. P. 335–337.

[284] - Epstein A. W. The Middle Byzantine sanctuary barrier: templon or iconostasis? // JBAA. 1981. Vol. 134. P. 1–28.

[285] - Cutler A. Under the Sign of the Deesis: on the question of representativeness in medieval art and literature // DOP. 1987. Vol. 41. P. 145–154.

[286] - Другим распространенным местом ее помещения является фланкирование прохода из нартекса в наос, как, например, в храме Ильи Пророка в Фессалониках. В бесстолпном храме композиция Параклесис может быть изображена на стене, как показывают росписи Курбиново.

[287] - Keledjlar Djami в Каппадокии и церковь Богоматери в Хосиос Лукас датируютя примерно серединой X в.

[288] - Их следует отличать от переносных икон «проскинесис», по поводу которых в науке сформировалось определенное суждение. См.: Евсеева Л.М. Византийские иконы proskynesis в богослужебном обиходе // Восточнохристианский храм: Литургия и искусство / Ред.-сост. А.М. Лидов. СПб., 1994. С. 65–76.

[289] - Taft R. The Pontifical Liturgy of the Great Church according to a 12th-Century Diataxis in Codex British Museum Add. 34060 // OCP. 1979. Vol. 45. P. 284–285.

[290] - См.: Grabar A. Un rouleau lilurgique constantinopolitain et ses peintures // DOP. 1954. Vol. 8. P. 172–173. Fig. 2.

[291] - См.: Taft R. The Great Entrance. Roma. 1978. P. 192. 51.

[292] - О чудотворных иконах Св. Софии Константинопольской см.: Лидов А.М. Чудотворные иконы в храмовой декорации // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.. 1996. С. 44–48. Там же см. Обзор источников и библиографию.

[293] - Darřouzès J. Sainte-Sophie de Thessalonique d'après un rituel // REB. 1976. T. 36, P. 46.

[294] - См.: Беляев Д. Ф. Byzantina. СПб., 1891. С. 150–153.

[295] - См. Лидов А. М. Чудотворные иконы в храмовой декорации. С. 45–46.

[296] - Там же. С. 57–59.

[297] - См.: Пападопуло-Керамевс А.И., Указ. соч.: ‘Η παράκλησις (μθ) λέγουσα έπί χάρτου προς τòν Χριστòν κόκκινα. “Δεξαι δέησιν τῆς σῆς μητρός,

οίκτίρμον.” ‘Ο Χριστὸς μαύρα. “Τί, μῆτερ, αίτείς;” – “Τὴν βροτῶν σωτηριαν”. – “Παρώργισάν με.” – “Συμπάθησον υϊε μου.” – “᾽Αλλ ούκ έπιστρέφουσι” και “Σῶσον χα'ριν.”

[298] - В известной мне литературе есть два указания на возможные источники этого текста: Г. Бабич, ссылаясь на мнение Ф. Баришича, допускает влияние одного из гимнов Романа Сладкопевца (Баришић Ф. Грчки натписи на иконама оставе у Раковцу // Зборник Филозофског факултета. Београд. 1968. Т. 10/1. С. 211–217: работа осталась мне недоступной). М. Татич-Джурич полагает, что текст создан под влиянием канона Феодора Студита на мясопустную субботу (Тamuħ-Ђурuħ М. Ор. cit. С. 77. Сн. 65). Последнее кажется более вероятным.

[299] - Δέησις Κ(ύρι)ε ό Θ(εό)ς, είσάκουσον τῆς φωντῆς της δεήσεώς μου, ötι ὑπὲρ τοῦ κόσμου δέομαι. (приводится по: Walter С. Two notes. Р. 323).

[300] - Г. και Μ. Σωτηρίου. Είκόνες τής Μονῆς Σιναί. Αθήναι, 1958. Εϊκ. 173. Эпитет дан автором по аналогии с изображениями Богоматери в росписях Старо Нагоричино и Лесново. См.: Walter С. Further notes on the Deesis. P. 169–171.

[301] - Текст представляет собой экфрасис.ΤΙ Μ(ΗΤΗ)Ρ ΑΙΤΕΣ Κ(ΑΙ) ΤΙΝΟ(Σ) ΔΕΗ ΦΡΑΣΟΝ.ΚΟ(Σ)ΜΟ(Σ) ΜΕ ΠΡΟΣ ΣΕ ΤΕΚΝΟΝ ΙΚΕΤΗΝ ΦΕΡΕΙ.ΔΕ ΔΕΞΟ ΤΗΝ Σ(ΗΝ) Κ (ΑΙ) ΤΡΟΦ(ΟΝ) Κ(ΑΙ) ΜΗ(ΤΕ)ΡΑΔΕΙΞΟΝ ΤΟ ΧΡΗΣΤΟΝ ΣΥΜΠΑΘ(ΩΣ) ΣΕ ΠΡΟΣ ΒΛΕΠ(ΕΙΝ)ΔΙΑΛΛΑΓΙ(ΘΗ) ΠΑΣ(ΙΝ) ΕΥΜΕΝ(ΗΣ) ΕΣΟ.(ΕΙ) ΓΑΡ ΠΑΡΕΣΦΑΛΗΣΑΝ ΑΠΡΟΣΕΞΙΑΣΑΛ(Λ) ΟΥΚ Α ΠΕΤΡΑΠΗΣΑΝ ΕΚ ΤΟΥ ΣΟΥ ΚΡΑΤΟΥΣΑΛΛ ΩΣ Θ(ΕΟ) Ν ΣΕ ΔΙΜΙΟΥΡΓ(ΟΝ) ΔΕΣΠΟΤ(ΗΝ)Κ(ΑΙ) ΠΡΟ(Σ)Κ(ΥΝΟΥ) ΣΙ Κ(ΑΙ) ΣΕΒΟΝ ΤΑΙ ΣΥ(Ν) ΤΡΟΜΩ.

[302] - Hadermann-Misguich L. Kurbinovo: Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle. Bruxelles. 1975. Vol. 1–2. P. 229–231. Fig. 117,118.

[303] - Πελεκανι'δης Σ. Καστορια. Θεσσαλονικη, 1958. πιν. 28.

[304] - Stylianou A. The Painted Churches of Cyprus. I… 1985. Fig. 157.

[305] - Коцо Д., Мильковик-Пепек П. Манастир. Скопье. 1958. С. 37.

[306] - Contatinides E. The Wall Painting of the Panagia Olympiotissa at Klasson in the Northern Thessaly. Athenes, 1992. Vol.1

[307] - Тamuħ-Ђурuħ М. Ор. cit. С. 77. Сл. 65.

[308] - Ξιγγοπουλος Α. Οί Τοιχογραφι'ες τού Άγι 'ου Νικολα’ου 'Ορφανού. Αθήναι. 1964.PI. 41. Fig. 76.

[309] - Bonfioli M., Ermini E. Premese ad un riesame critico dell’ «icona»

del duomo di Spoleto // Atti del IX Congresso internazionale di studi sull’arto medioevo. Spoleto. 1983.

310 - Х. Белгинг предполагает, что икона из Сполето. как и синайская, воспроизводят икону Богоматери Халкопрагийской. однако непосредственной моделью для них послужил некий «вариант» древней Агиосоритиссы, именно Богоматерь, обращающаяся с письменным прошением к Христу Антифониту. См. Belting H. Likeness and Presence. A Hislory of the Image before the Era of Art. Chicago. 1994. P. 241.

311 - “Ἕξοϋσι λύτρον. Εὐχαρίστω λόγε”.

312 - “Δ’εξαι δέησιν τῆς σῆσ μητρός, I σου λόγε”. Цит. по: Constantinides E. Op. cit. P. 213. note 458.

313 - “Τί, μῆ(τε)ρ, | αἰτείς”; “Των | βροτ(ῶν) σ(ωτη)ρίαν | Παρώργισάν | με, σ(υμ)πάθησ(ον) ϋιε μου” “Ἀλλ'ουχ ἐ[πιστρε'φουσι]” Цит. по: Hadennann-Misguich L. Op. cit. T. 2. P. 229.

314 - Papazotos T. The Identification of the Church of “Profitis Elias” in Thessaloniki // DOP. 1991. T. 41. P. 122. n. 11. Fig. 5–7. [Δέξαι] δέησιν τῆ[ς σῆς μητρ]ό[ς] οι'κτιρμο[ν] εις ИГ. […].

315 - Такие Деисусы включают в себя изображение Богоматери с эпитетом Параклесис, а также Христа Судии на троне.

316 - Toduħ Б. Старо Нагоричино. Београд. 1994. С. 86. Сл. 16: С. 1. 12.

317 - Tamuħ-Ђурuħ М. Op. cit. С. 76.

318 - Toduħ Б. Указ. соч. С. 86. Сл. 16: С. 123. Сл. 11, 12.

319 - Protič A. Le style de l’école de peinture murale de Tirnovo // L’art byzantin chez les Slaves. P., 1930. V. 1/1. Tab. V.

320 - Tamuħ-Ђурuħ М. Op. cit. С. 77. Сл. 65.

321 - Θεοτοκαριον. Εκδιδομεν υπο Σ. Ευστρατιαδου. Chennevieres-sur-Marn. 1931. P. 84–87.

322 - Паттерсон-Шевченко Н. Иконы в литургии // Восточнохристианский храм: Литургия и искусство. С. 42.

323 - Там же. С. 50. Примеч. 58.

324 - Об этом см.: Velmans T. L’image de la Déesis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres regions du monde byzantin // Cah. Arch. 1980–1981. Vol. 29.

325 - Новгородская Первая летопись старшего и младшего изводов / Под ред. А. II. Насонова. М.; J1.. 1950. С. 16, 181: Новгородские летописи (так называемые Новгородская Вторая и Новгородская Третья летописи). СПб., 1879. С. 181–182.

[326] - Лазарев В. Н. О росписи Софии Новгородской // Лазарев В. И. Византийское и древнерусское искусство, статьи и материалы. М.. 1978. С. 116–118 (статья впервые опубликована в сб.: ДРИ: Художественная культура Новгорода. М.. 1968. С. 7 52).

[327] - Брюсова В. Г., Щапов Я. И. Новгородская легенда о Мануиле. царе греческом // ВВ. 1971. Т. 32. С. 85–103; Смирнова Э. С. «Спас Златая риза»: к иконографической реконструкции чтимого образа XI века // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996. С. 159–199.В недавно вышедшей статье (см.: Гордиенко Э. А. Икона «Спас царя Маиуила» и сказание о ней в истории новгородской церкви // НИС. СПб.. 1999. Вып. 7 (17). С. 48–74) автор утверждает, что чтимой иконой Христа в Софии Новгородской была вовсе не та. которая изображает «Спаса на престоле» и в 1561 г. находилась в Успенском соборе в Москве, а другая, нерасчищенная, на которой, как предполагаем Э. А. Гордиенко, была фигура не сидящего, а стоящего Христа. из фондов Новгородского музея. По мнению Э. А. Гордиенко. в Москве икону каким-то образом заменили (в XVII в.? См. с. 74). Это предположение никак нельзя принять, ибо «Спас Зла- гая ри за» (он же «Спас на престоле») был чтимой и широко известной иконой. С этой иконы, еще в бытность ее в Новгороде, делались копии-реплики (миниатюра Хлудовской Псалтири XIV в., иконы). Копии делались и в XVI в., когда икона была в Москве. Историко-культурная ситгуация Руси XVI-XVII вв. не позволяла таких подмен, тем более если древняя святыня была известна и в копиях.1 Мнева II. Е., Фипатов В. В. Икона Петра и Павла новгородского Софийского собора // Из истории русского и западноевропейского искусства; материалы и исследования. М., I960. С. 81 102; Лазарев В. //. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 1983. С. 163 (с библ.). Ил. 1; Стерлигова И.

[328] - Памятники серебряного и золотого дела в Новгороде XI-XII вв. // Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл. XI-XV века. М., 1996. С. 38–50. Предположение о том, что обе иконы или во всяком случае икона с апостолами были исполнены не при освящении новопостроенного храма, а после его разорения, учиненного полоцким внязем Всеславом в 1067 г., не имеют для нас особого значения. Мы рассматриваем обе иконы как принадлежащие к первоначальному убранству, относить ли его к 1050-м или 1060-м годам. Датировка 1050-ми годами кажется предпочтительнее, поскольку нет никаких данных о том, что князь Всеслав погубил или

похитил огромные иконы Софии Новгородской.

[329] - Комеч А. И. Древнерусское зодчество конца X – начала XП в.: Византийское наследие и становление самостоятельной традиции. М., 1987.

[330] - Голубинский Е. Е. История русской церкви. М., 1881. Т. 1, первая половина тома С. 464; Babic G. Les chapelles annexes des eglises byzantines: Fonction liturgique et programmes iconographiques. Paris, 1969. P. 7; Царевская Т. Ю. Некоторые особенности иконографической программы росписи церкви Благовещения на Мячине («в Арка- жах») близ Новгорода // ДРИ: Исследования и атрибуции. СПб., 1997. С. 5.

[331] - Айналов Д., Редин Е. Киево-Софийской собор: Исследование древней живописи – мозаик и фресок собора. СПб., 1889. С. 10.

[332] - В 1589 г. Мартин Груневег видел две большие иконы Спаса и Богоматери в алтарной преграде Софийского собора в Киеве. Они могли быть памятниками XI в., впоследствии поставленными в интерколумнии алтарной преграды, но могли быть созданы и позже, например, в XII-XIII вв. См.: Исаевич Я. Мартин Груневег і його опис Киева // ВсесвН. 1981. № 5. С. 204–211, особенно 209–210 (цит. по ки: Комеч А. И. Древнерусское зодчество... С. 222).

[333] - Непьговский Ю. П. Матеріли для вивчення nepeicHoro вигляду озлобления Ытер’ера Софий Кшвсьюм // истоии архпектури та удивельной техники Украши. КиКв, 1959. С. 5–29.

[334] - Лебединцев П. Г. Описание Киево-Софийского кафедрального собора. Киев, 1882

[335] - Еордиенко Э. А. Росписи 1125 г. в соборе Рождества Богородицы Антониева мона-стыря в Новгороде // ПКНО, 1974. М., 1975. С. 197–204.

[336] - Комеч А. И. Роль приделов в формировании общей композиции Софийского собора в Новгороде // Средневековая Русь. М., 1976. С. 147–159.

[337] - Штендер Г. М. К вопросу о галереях Софии Новгородской (по материалам археологического исследования северо-западной части здания) // Реставрация и исследования памятников культуры. М., 1982. Вып. 2. С. 6–27; Янин В. Некрополь новгородского Софийского собора: церковная традиция и историческая критика. М., 1988. С. 9,

[338] - Штендер Г. М. К вопросу о галереях... С. 24–25.

[339] - Макарий, архим. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. М., 1860. Ч. 2. С. 9,14, 60.;

Янин В. JI. Указ. соч. С. 7, 9, 10,13.

340 - Мнева Н. Е., Филатов В. В. Указ.соч. С. 94 («...икона Петра и Павла могла стоять либо у алтарного столба со стороны жертвенника, симметрично с иконой «Корсунской» Богоматери, либо в апсиде жертвенника, хотя там придела, посвященного этим апостолам, не было. Местонахождение иконы в жертвеннике более вероятно, так как стороны крещатых столбов почти на 20 см уже иконы.

341 - Штендер Г. М. К вопросу об архитектуре малых форм Софии Новгородской //ДРИ: Художественная культура Новгорода. М.. 1968. С. 83–107. особенно с. 96. чертеж на с. 97.

342 - Штендер Г. М., Сивак С. П. Архитектура интерьера новгородского Софийского собора и некоторые вопросы богослужения // 125 лет Новгородскому музею: Материалы науч. конференции. Новгород. 1991. С. 45–51; та же статья с небольшими изменениями: Штендер Г. М., Сивак С. И. Архитектура интерьера новгородского Софийского собора и некоторые вопросы богослужения // Литургия, архитектура и искусство визан- 1ИЙского мир / Под ред. К. К. Акентьева. СПб., 1995. С. 288–302. В дальнейшем мы ссылаемся на это последнее издание.

343 - Lazarev V. Trois fragments d’epistyles peintes et le templon byzantin // ДХАЕ. A0f)vai, 1964. Пер. 4. т. 4. Тгцтрпкб; Г. Eoxipiou. П. 119–143 (особенно с. 130 132): Лазарев В. Н. Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // НМ, 1967. Т. 27. С. 162–196. Рис. 1–21 (переизд. в кн.: Лазарев В. Н. Византийская живопись: [Сб. статей]. М.. 1971. С. 110–136; Walter Ch. The Origin of the Iconostasis // Eastern Churches Review. Oxford. 1971. Vol. 3. P. 251–267; Бабий Г. О жинописаном украсу олтарских преграда // ЗЛУ. Београд. 1975. Т. 11. С. 3–49. Черт. 1–23. Рие.1 33:('liatzidakis M. L’evolution dc Ficone aux 11e–13e siecles et la transformation du templon It Actes du XVe Congres international d’etudes byzantines. Athenes. septembre 1976. Athenes. 1979. T. I P. 333–365 (тот же текст был сначала издан в предварительной публикации конгресса: XVe Congres international d’etudes byzantines. Rapports cl eo-rapports. T. 3. Art et archeologie. Athenes, 1976. P. 157–191. Мы в дальнейшем ссылаемся на издание 1979 г.. которое слово в слово, страница в страницу повторяет публикацию 1976 г., но дает слегка расширенную библиографию в конце); Mango C. On the History of the Templon and the Martyrion af St. Artcinios al Constantinople // Зограф. Београд. 1979. Т. 10. С. 40–43; Epstein А. Ж The Middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis? // Journal of the British Archaelogical Association. London, 1981. Vol. 134. P. 1–28; Walter Ch.

The Byzantine Sanctuary – a Word List // Литургия, архитектура и искусство византийского мира С. 95–106; Чукова Т. А. Алтарные преграды в зодчестве домонгольской Руси // Гам же С. 273–287; Лидов А. М. Иконостас: итоги и перспективы исследования // Иконостас: Происхождение – Развитие – Символика. М., 1996. С. 3 15 (см. статью в настоящем сборнике). Названные исследования содержат обширные библиографические ссылки на предшествующие публикации. Работы, посвященные отдельным памятникам. см. в дальнейших примечаниях.

344 - Nicholaus Andidorum. Prototheoria // PCI. T. 140. Col. 445 C; Nicetas Stethntos Opuscules ct lettrcs / Ed. J. Darrouzes. Paris. 1961. P. 232–234. 280 291. См.: Лидов А. М. Указ. соч. С. 10–11.

345 - Epstein A. W. Op. cit. Esp. p. 23–27.

346 - СМ.: Schlosser J., von. Quellenbuch zur Kunstgeschichte des ahendlttndischenMittelalters. Wien. 1896. S. 207.

347 - Это следует из самого контекста Льва Остийского, где речь идет о подвешенных круглых иконах, оправленных в серебро (см. Literary Sources of Art History / Ed. E. G. Holt. Princeton, 1947. P. 9) Возможно, этот необычный для Византии тип декора, с подвешенными иконами, зависит от западной богослужебной практики, как и заказанный тем же аббатом Дезидерисм золотой антспендиум для алтаря (см.: Epstein A. W. Op. cit. P. 25).

348 - TurtiKov do Gregoirc Pacourianos pour lc monasterc de Petritzos (Badknvo) cnBulgaric / Texte original public par R.P. Louis Petit. СПб.. 1904. P. 28.

349 - Chatzidakis M. 1.'evolution dc I’icAne... P. 342.

350 - Epstein A. W. Op. cit. P. 22.

351 - Об убранстве храмов монастыря Пантократора см.: Gautier P. Le Typikon du Christ Sauveur Pantokrator// REB. 1974. Vol. 32. P. 32–33, 36–71; Бутырский М. Н. Византийское боголужение у иконы согласно типику монастыря Пантократора 1136 года /7 Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996 С.145–158.

352 - Epstein A. W. Op. cit. P. 25.

353 - Лазарев В. Н. Михайловские мозаики. М., 1966. Табл. 4, 5, 13.

354 - Weitzmann K., Galavaris G. The Monaster)' of Saint Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts. T. 1: From the Ninth to the Twelfth Century. Princeton, 1990 Cat. 57. P. 159–160. PI. XXVI. Fig. 628.

355 - Aspra-Vardavakis M. A Thirteenth Century Sinai Grand Deesis //

Русь. Византия. Балканы. XIII век. СПб., 1997. С. 105–113, особенно 112–113.Американская исследовательница Ш. Герстель отмечает, что ближе к концу XII в. в некоторых храмах появляются каменные алтарные преграды, иногда с фресковыми фигурами Богоматери и Христа, как, например, в Евангелистрии в Гераки Поскольку такие каменные преграды, вероятно, делались вместо более распространенных колончатых, с иконами между колонками, то, следовательно, можно предполагать, что в конце XII в. уже имели место иконные изображения, вставленные в алтарную преграду. См.: Gerstel S. E. J. Beholding the Sacred Mysteries: Programs of the Byzantine Sanctuary. Seattle; London, 1999. P. 5–10. esp. p. 10.

[356] - Epstein A. W. Op. cit. P. 26–27. Рус. пер. см.: Симеон Фессапоникийский. Разговор о св. священнодействиях и таинствах церковных // Писания св. отцев и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения: Сочинения блаженного Симеона, архиепископа Фессалоникийского. СПб., 1856. С.190–191.

[357] - НПЛ. С. 29, 216.

[358] - НИЛ. С. 353; Филатов В. В. Праздничный ряд Софии Новгородской. Д., 1974; Византия. Балканы. Русь: иконы конца XIII – первой половины XV века. Каталог выставки. М., 1991. Кат. 27.

[359] - Филатов В. В. Иконостас новгородского Софийского собора: предварительнаяпубликация // ДРИ: Художественная культура Новгорода. С. 63–82; Смирнова З. С.,Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода: XV век. М., 1982. Кат. 8.

[360] - Новгородская Четвертая летопись. См.: ПСРЛ. Д., 1925. Т. 4, ч. 1. Вып. 2. С. 461, 469: Д., 1929. Т. 4, ч. 1. Вып.3. С.537.

[361] - Об истории Софийского иконостаса см.: Гордиенко Э. А. Большой иконостас Софийского собора (по письменным источникам) // Новгородский исторический сборник. М., 1984. Вып. 2(12). С. 211–229 (об иконе Софии Премудрости Божией – с. 214).

[362] - «Пречистому образу Твоему поклоняемся...»: Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея. СПб., 1995. Кат. 76. С. 135 (текст Т. Б. Вилинбаховой).

[363] - Grabar A. Une source d’inspiration de l’iconographie byzantine tardive: les ceremonies du culte de la Vierge // Cah. Arch. 1976. V. 25. P. 158. Fig. 11. Похожая аркада с завесами изображена во фреске «Положение ризы и пояса Богородицы», конца XVI в. в Сучеви- це, Румыния. См.: Grabar A. Op. cit. P. 150. Fig. 6.

[364] - См. примеч. 3.

[365] - Цит. по тексту, изданному в работе: Брюсова В. Г., Щапов Я. Н. Указ. соч. 1971.С.102.

[366] - Вторая Софийская летопись. См.: ПСРЛ. СПб., 1853. Т. 6. С. 285 (отрывок из летописи по Воскрссснскпму-Новоисрусалимскому списку).

[367] - Консультация Т. Ю. Царсвской.

[368] - Новгородская Вторая (Дрхивская) летопись. См.: ПСРЛ. М.. 1965. Т. 30. С. 174 Правда, Э. А. Гордиенко представляет местный ряд Софийского иконостаса в XVI в. несколько иначе. Она предполагает, что «Спас на престоле» размещался у самых царских врат, рядом находилась храмовая икона «София Премудрость Божия»Ю та самая которую архиепископ Макарий «выше воздвиг», подняв до уровня больших нас юлиных образов, а еще правее (южнее) – «Апостолы Петр и Павел», занимая пространство местного ряда до диаконника. В левой (северной) части местного ряда '). А. Гордиенко помещает иконы «Предста царица». «Троица» и еще некие нам неизвестные, которые «завершали симметрию местного ряда, располагавшегося теперь между жертвенником и диаконником» (см.: Гордиенко Э. А. Указ. соч. С. 216 217)Г. М. Штендер и С. И. Сивак пишут: «...в XVI в. в Софии был сооружен сплошной тип човый иконостас, и икона вполне могла быть перемещена, как ото нередко случалось при обновлении иконостасов (о подобных перемещениях свидетельствуют многочш ленные архивные документы XVII века)» (см.: Штендер Г. St., Сивак С. II. Указ. соч С. 289). Как мы видим, нет свидетельств, что перемещения XVI в. затронули древнюю традицию по отношению к «Спасу», а перестановки в русских храмах в XVII в. отражают совсем иную эпоху.

[369] - Деяния Вселенских соборов, т. 7.: Собор Никсйский 2-й. Вселенский Седьмой.Изд. 4. Казань, 1909 (репр.: М.. 1996). С. 348– 349. 371. 372. 375. 401. 407 409. 4*43 444 446, 454–456.470. 507–508. 529. 574. 576. 590. 636.

[370] - Там же. С. 349.

[371] - Там же. С. 625.

[372] - The Homilies of Photius, Patriarch of Constantinople / English Tanslalion, Introductionand Commentary by Cyril Mango. Cambridge, Mass., 1958.

[373] - Dennis O. Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium. L. 1947. P. 20: Лазарев В. И. Система живописной декорации

византийскою храма IX XI века а Лазарев В. II. Византийская живопись [Сборник статей]. М.. 1971. С. 96 98.

[374] - Нин С hr. Die Programme dcr ehristlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zuiMitte des achten Jahrhunderts. 2. Aufl. Stuttgart. 1992. S. 61–68.

[375] - Jolivet-Lcvv С. Les eglises Byzantines de Cappadocc: lc programme iconographiquc de Pabside et de scs abordes. Paris. 1991. PI. 19–2.20,23.42,43–1.46 2. 52 1.52 2.55 1.57. 59–2.63–2.93.99–3, 106. 125. 141. 142–2, 151 2. 154–1. 171. 185.

[376] - Согласно Феодору Студи ту, IX в.. Богоматерь причастна Премудрости, соединяя в себе божественное и человеческое. См.: Pelikan J. The Spirit of Eastern Christendom (600–1700). Chicago, 1974. P. 141 (цит no: Walsh E.M. Wisdom as it Manifested in the Theotokos and the Women Saints of the Byzantine Era. Diss. Washington. 1980. P. 7 8),

[377] - Miljkovic-Pepek P. La fresquc dc la Vierge avee lc Christ du pilicr situd au nord de I'iconostase dc Sainte Sophie a Ohrid /7 Aktcn dcs XI. Internationalcn By/anlini stenkongresses. Milnchen. 1958. Munchen, I960. S. 388–391. Taf. LVI-LVII.

[378] - Ibid. P. 391.

[379] - Бабий /О живописаном украсу олтареких преград... С. 12.

[380] - Dpiric V../. The Church of St.Sophia in Ohrid. Beograd. 1963. Fig. 2.

[381] - Речь идет об одной из четырех икон, специально исполненных в Оружейной палате в Москве в 1687 г. для монастыря Ватопед на Афоне, но посланных в Сербию за выдающиеся дипломатическое услуги сербского иеромонаха Григория, который помог в подписании мира с Турцией. Икона Богоматери находится сейчас в Великореметском монастыре в Сремских Карловцах. а три остальные в Народной галерее города Посад. См.: РакиЬ 3. Великореметске иконе из 1687 године и нихове аутори // ЗЛУ. Нови Сад, 1986. Т. 22. С. 127–145. Ил. 4.

[382] - Прорись с раскрытой иконы и краткие сведения см.: Смирнова 3. С. Икона Богоматери Максимовской. Возрождение русской художественной традиции в конце XIII века // ДРИ: Проблемы атрибуции. М., 1993. С. 83–85. См.также: Царевская Т. К). Новые данные о составе росписей церкви Николы на Липне // ДРИ: Русь. Византия. Балканы. XIII век. С. 429. Публикация иконы подготавливается Д. Е. Мальцевой и Т. Ю. Царевской.

[383] - ПСРЛ. М., 1965. Т. 30. С. 174.

[384] - Розыск или список о богохульных строках и о сумнении святых честных икон, дьяка Ивана Михайлова сына Висковатого, в лето 1555 // ЧОИДР. 1858. Кн. 2. отд. 3. С. 13.

[385] - Антонова В. II., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи [ГТГ]: (Опыт историко-художественной классификации). М., 1963. Т. 1. С. 57.

[386] - Лазарев В. Н. Русская иконопись. 1983. Ил. 3 (с библ.).

[387] - Осташенко Е. Я. Икона «Св. Георгий» из Успенского собора и ее место в русской живописи домонгольского периода // Успенский собор Московского Кремля: материалы и исследования / Отв. ред. Э. С. Смирнова. М., 1985. С. 141–160.

[388] - Popova O. Una materia trasfigurata in luce: Da Ravenna a Kiev // Milano, 1992. № 4. P. 79–87. II. p. 84–85; Smirnova E. Le icone russe premongoliche // Gli Esordi della Rus’: Icone dell’ XI-XIII secolo. (Libro-calendario 1996). Milano, 1995. II. 1; Попова О. С. Византийская духовность и стиль византийской живописи VI и XI вв. // ВВ. 1998. Т. 55. 4.2. С. 217; Она же. Древнерусская живопись и Византия // Материалы и исследования Гос. историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль». Т. 12: Искусство средневековой Руси. М., 1999. С. 19.

[389] - Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл XI XV века / Под ред. И. А. Стерлиговой. М.. 1996. Кат. 57 и с. 66.

[390] - Мнева II. Е., Филатов В. В. Указ. соч. 1960. С. 92. Тогда, в 1960 г., считалось, что на доске этой иконы можно найти следы древнейшей живописи.

[391] - Макарий, архим. Указ. соч. Т. 2. С. 100. Филатов В. В. Иерусалимская икона Божи- сй Матери семидесятых годов XVII века в Измайлове // Искусство христианского мира: Сб. статей. М., 1998. Вып. 2. С. 57–63.

[392] - Псковская икона XIII-XIV веков / Сост. И. С. Родникова. Д., 1990. Кат. 2.

[393] - Baouh Г. О живописаном украсу... С. 16. Ил. 1–3.

[394] - См. примеч.4.

[395] - См. Лазарев В. Н. Новгородская иконопись. М., 1969. С. 6; Он же. 1983. С. 163 (здесь автор высказывает предположение, что икона апостолов была «настенным» образом, в пользу чего говорят большие размеры иконы). См. также примеч. 16.

[396] - См. примеч. 18.

[397] - См. примеч. 42.

[398] - См. примеч. 44.

[399] - Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл. XI-XV века. С. 234.

[400] - Там же. Кат. 57. С. 242–248.

[401] - Смирнова З. С. «Спас Златая риза». Ил. 2.

[402] - Янин В. Л. Некрополь новгородского Софийского Собора.

[403] - Lcxikon der christlichen Ikonographie. Rom; Freiburg; Basel; Wien, 1994 (2. Aufl.). Bd. 3. Sp. 260–262.

[404] - Mango C. Byzantine Arichitccture. Milano, 1978. P. 134.

[405] - Сведения приводятся у Никизы Хониата, а также в русских описаниях Константинополя – в Хождении Игнатия Смольнянина. 1389 г., в гак называемом Анонимном описании. XIV в. См.: Majeska G. Russian Travelers to Konstantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Washington. 1984. P. 95. 129. 131,203–204.

[406] - Янин В. Л. Указ. еоч. С. 123–125. 127–129.

[407] - Пивоварова Н. В. «Страшный суд» в памятниках древнерусской монументальной живописи воторой половины XII века // Дмитриевский собор во Владимире: К 800-лс- 1ию создания. М.. 1997. С. 129–130. Примеч. 11 (с библ.).

[408] - Сравнение принадлежит В. Д. Сарабьянову.

[409] - Овчинников А. II. Суздальские златые врата. М.. 1978. Фрагмент несохранившейея сцены в диакоинике собора в Суздале можно трактовать как «Исцеление расслабленною м Вифезде», что, по мнению В. Д. Сарабьянова. означает, что там располагался цикл деяний архангела Михаила.

[410] - The Treasury of San Marco. Venice. Milano. 1984. Cat. 19. P. 171–175.Лазарев В. II. Русская иконопись. Табл. 27

[411] - Там же. Табл. 24; ГТГ: Каталог собрания. М.. 1995. Т. 1: Древнерусское искусе гно X – начала XV века. Кат. № 41.

[412] - Там же. Табл. 24; ГТГ: Каталог собрания. М.. 1995. Т. 1: Древнерусское искусе гно X – начала XV века. Кат. № 41.

[413] - Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный ме- галл. XI-XV века. С. 232–233 (точка зрения А. А. Медынцевой).

[414] - Там же. С. 242 (мнение И. А. Стерлиговой).

[415] - Там же (позиция Э. А. Гордиенко).

[416] - Штендер Г. М.. Сивак С. II. Указ. соч. С. 289.

[417] - Бакалова Е. Бачковската костница. София. 1977. С. 69 (ил. 39). 175 (ил. 138 139).

[418] - Лазарев В. И. Фрески Старой Ладоги. М.. 1960. С. 28. 32. Ил. 1.4. 15. 16; ('арабь- чнов В. Ц. Фрески церкви св. Георгия // Кирпичников А. Н.. Сарабьянов В. Д. Ладош древняя столица Руси. СПб., 1996. Ил. с. 107, 132. 134.

[419] - Бабиh Г. О живописаном украсу олтарских преграда... С. 16.

[420] - Underwood P. A. Op.cit. P. 170.

[421] - См. Приложение, примеч. 5.

[422] - Во время пожара, начавшегося 7 июня 1340 г.. «из святой Софеи не vcneiua икон всех выносити, и много бысть пакости» (НПЛ. С. 352).

[423] - «ГТГ: Каталог собрания. Т. 1. Кат. 7; Smirnova E. L’Annonciation. icone de Novgorod du XIIe siecle // Зограф. Београд, 1996. 'Г. 25. С. 31 –38; Смирнова 3. ('. Новгородская икона «Благовещение» начала XII века // ДРИ: Искусство Руси и стран византийского мира XII века. СПб.. 1999. С. 517–538.

[424] - ГТГ: каталог собрания. Т. 1. Кат. 6.

[425] - Там же. Кат. 15. Существует мнение, что «Богоматерь» стояла в Спасо-11рсобра- жсиском соборе Ярославля в алтаре, это прослеживается начиная с Описи 1787 г. См Брюсова В. Г. К атрибуции произведений живописи домонгольского времени. «Ярославская Оранта» («Богоматерь Знамение») // Русское искусство XI XIII веков. М. 1986. М. 92–94; ГТГ: Каталог собрания. Т. 1. С. 68. Но по более ранним описям икона значится не в алтаре, а в наосе: с тыльной стороны того столба, у которого было «ар химандричье место». См.: Опись Сиасо-Ярославского монастыря 1701 г. 1М АДА 9). 237 (Монастырский приказ). Он. 1, ч. 1. № 18. Л. 19 об. 20). Ото богато украшенная икона, в окладе, е венцом и цатой, разными прикладами, над иконой своего рода иконостас из пяти небольших образов, перед иконой лампада, а иод иконой нелепа. На том же месте, у столба, обозначена наша икона и в Описи 1691 г. (Ярослав- цыпой). Таким образом, а XVII мача.ю XVIII к. икона стоит уже псу предалтарного столпа, по на почетном месте наоса. И алтарь она могла попасть достаточно нотт- но. как древняя реликвия, а XIII в. она вполне могла стоять у столба, тем более что ее ширина совпадает с шириной пилястр

храма 1224 г. (которая была повторена и в соборе 1516 г.).Возможно, стилосными. судя по их значимости и по удлиненным пропорциям, были две иконы из Владимира: «богоматерь боголюбекая». около 1518 г.. Владимиро- Суздальский музей, размер 185 x 105 ем (См.: Живопись домонгольской Руси: Кагало| выставки / Сост. О. А. Корина. М.. 1074. Кат. 5) и «Спас на престоле» с припадающим митрополитом Киприаном. Успенский собор Московского Кремля, размер 168 x 91 см «Спас» был переписан в 1700 г. Георгием Терентьевым Зиновьевым, но композиция восходит. вероятно, к рубежу XIV-XV вв.. ко времени московского митрополита Киприана (См.: 1000-лстне русской художественной культуры: Каталог выставки. Москва: Sehloss Goltorf. 1988. K:rr. 152).1(12 Штендер Г. М. К вопросу об архитектуре малых форм Софии Новгородской. С. 104–106.И. А. Стерлигова полагает, что деревянные столбики алтарной преграды могли быть окованы серебром, как это было в VI в. в Софии Константинопольской. См.: Стерлигова И. .1. Памятники серебряного и золотого дела в Новгороде XI–XII вв. // Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл. XI-XV века. С. 41.114 См.примеч. 42.115 Комеч .4. //. Древнерусское зодчество конца X –• начала XII в.ПРИЛОЖЕНИЕИЗОБРАЖЕНИЯ НА ЗАПАДНЫХ ГРАНЯХ ПРЕДАЛТАРНЫХ СТОЛБОМ М ВИЗАНТИЙСКИХ ХРАМАХ X-X1 вв.Изучение византийских храмов X-XT вв. показывает, что в тех из них. где по сторонам апсиды имелись опоры, западные грани этих опор, фланкирующие алтарную преграду и обращенные в наос, чаще всего несли на себе монументальные изображения, выполненные в технике мозаики или фрески. Эго были образы, исключительно важные в системе храмовой декорации, выделенные нарядными рельефными или живописными обрамлениями, предназначенные для особого поклонения. Чаще всего это были изображения Богоматери и Спасителя. Наиболее полно данный тип изображений был исследован в известной работе Г. Бабич об алтарных преградах1. Эта замечательная работа до сих пор не утратила своего значения, и для полноты картины нам остается лишь учесть некоторые новые подробности и нюансы, замеченные исследователями в последние годы.Разумеется, примеров такого декора от X-XI вв. сохранилось гораздо меньше, чем самих сооружений, поскольку лишь в редких случаях мы можем судить о внутреннем убранстве храма. Среди памятников X в. удастся выявить три примера. Это, прежде всего, церковь Успения в Никее, где на предалтарных опорах наоса располагались погибшие в 1924 г. изображения в рост: на северной опоре – Богоматерь с младенцем, в типе Одигитрии. л на южной – Христос Аи-

тифошггис. как гласила надпись2.Далее по хронологии следует храм Панагии в монастыре Св. Луки в Фо- киде. около 950 г. Сохранилась его резная мраморная алтарная преграда, с двумя симметричными пролетами по сторонам центрального проема, а на южном пилоне сохранился тимпан обрамления, в котором ранее помещалась фигура Богородицы'. Отметим, что изображение Богоматери находилось, вопреки обычной градации, на южном столпе.Еще один памятник X в. – кафоликон монастыря Протэт на А|юне. Существующие сейчас фресковые изображения Боматсри с младенцем на престоле и Христа на престоле относятся к юнцу’ XIII в., но они заменили собою первоначальные фигуры, которые, вслед за А. Орландосом. датируются временем около 961 г.: сохранились их мраморные резные обрамления, идентичные резьбе пер-воначальной алтарной преграды храма1 (ил. 6, 8. 9).В недавно опубликованной реконструкции алтарной преграды ка|юлико- на монастыря Ватопед на А(|юнс. которая, по стилистическому сходству со скульптурным декором храма, находящимся in situ, датируется, как и храм, выменем между 972 и 985 гг.. имеются примечательные особенност и (ил. 7). Она занимает собою всю ширину храма, от северной стены до южной, оставляя проходы в центральную апсиду и. предположительно. в обе боковых. Из-за ее нсобыч-

[426] - Штендер Г. М. К вопросу об архитектуре малых форм Софии Новгородской. С. 104–106.

[427] - И. А. Стерлигова полагает, что деревянные столбики алтарной преграды могли быть окованы серебром, как это было в VI в. в Софии Константинопольской. См.: Стерлигова И. .1. Памятники серебряного и золотого дела в Новгороде XI–XII вв. // Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл. XI-XV века. С. 41.

[428] - См.примеч. 42.

[429] - Комеч .4. //. Древнерусское зодчество конца X – начала XII в.

[430] - Филимонов Г. Ц. Церковь св. Николая на Липне, близ Новгорода: Вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских церквах. М., 1859.

[431] - Чукова Т. А. Алтарные преграды в зодчестве Домонгольской Руси // Лиургия, архитектура и искусство византийского мира / Под ред. К. К. Акентьева. СПб., 1995 С. 274–275.

[432] - Штендер Г. М. К вопросу об архитектуре малых форм Софии Новгородской // ДРИ: Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 83–107; Штендер Г. М., Си- вак С. И. Архитектура интерьера

новгородского Софийского собора и некоторые вопросы богослужения // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. С. 288–302.

433 - Ковалева В. М. Алтарные преграды в трех новгородских храмах XII века // ДРИ: Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 55–71.

434 - Чукова Т. А. Указ. соч. С. 273–287.

435 - Окунев Н. Л. Алтарная преграда XII века в Нерезе // SK. 1929. Т. 3. С. 5–23.

436 - О терминах «космитис» и «архитрав» см.: Лазарев В. Н. Два новых памятника русской станковой живописи XII–XIII вв. (К истории иконостаса) // Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М., 1970. С. 133.

437 - Haller С. The Byzantine Sanctuary – a Word List // Литургия, архитектура и искус- ciBo византийского мира. С. 95–106.

438 - Штендер Г. М. Указ. соч. С. 96–98.

439 - Там же. С. 107.

440 - Штендер Г. М., Сивак С. И. Указ. соч. С. 288–302.

441 - Смирнова Э. С. «Спас Златая Риза»: К иконографической реконструкции чтимого образа XI века // Чудотворная икона в Византии и древней Руси / Ред.-сост. А М. Лилов. М., 1996. С. 159–199.

442 - Лебединцев П. Г. О св. Софии Киевской // Тр. III археологического съезда в Киеве 1874 г. Киев, 1878. Т. 1. С. 83–84.

443 - Более убедительную реконструкцию расположения этих и других икон см. в статье С. Смирновой в наст. изд.

444 - Эти материалы были изложены В. А. Булкиным на конференции в НИИ искусствознания в Москве в 1995 г. См.: Булкин В. А. Новгородское зодчество начала XII в. по археологическим данным // Искусство Руси и стран византийского мира XII века: Тез. докладов конференции. Москва, сентябрь 1995. СПб., 1995. С. 27.

445 - Каргер М. К Раскопки и реставрационные работы в Георгиевском соборе Юрьева монастыря в Новгороде (1933–1935)// СА. 1946. Т. 8. С. 175–224.

446 - Публикацию схемы росписи см.: Батхелъ Г. С. Реставрация стенописи XII в. в верхней части башни Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде // IIКНО, 1990. М., 1992. С. 204.

447 - См. об этом: ГТГ: Каталог собрания. Т. 1: Древнерусское искусство X – начала XV века. М., 1995. Т. 1. С. 45^17.

448 - Там же. С. 45.

[449] - Георгиевский собор обладал чрезвычайно тонкими столбами, ширина лицевой плоскости лопаток которых, с учетом толщины фресковой штукатурки, не превышала 120 см.

[450] - Точный обмер в настоящее время затруднен наличием поздних шгу кату рок конца XIX в., возможностью частичного стесывания лицевой поверхности древней кладки, прикладками времен ремонта собора 1825–1827 гг. Предложенные размеры, тем не менее, могут колебаться в пределах не более 10 см.

[451] - Например, церковь Св. Пантелеймона в Нерези. Многочисленные примеры подобного типа см.: БабиБ Г. О живописном украсу олтарских преграда // ЗЛУ. 1975. Т. 11. С. 4–41.

[452] - Chatzidakis M. Devolution de l’icone aux 11e– 13e siecles et la transformation du tcm- plon // XVe Congres International d’etudes Byzantines. Vol. 3: Art et archeologie. P. 159–191.

[453] - Ковалева В. М. Указ. соч. С. 63.

[454] - Например, в Велюсе барьер алтарной преграды 1080 г. имел высоту 116 см (Ми/ъковик-Пепек П. Benjyca: Манастир св. Богородица Милостива во сслото Bejijyca Крај Струмица. Скоще, 1981. С. 134–138), в Нерези, около 1164 г. – 110 см (Окунев Н. Л. Указ. соч. С. 8), в константинопольском монастыре Пантократора, XII в около 120 см (Megaw A. H. S. Notes on Recent Work of the Byzantine Institute in Istanbul // DOP. 1963. T. 17. P. 344), в верхней церкви Боянского монастыря, XIII в. около 115 см (Гергова И. Опит за реконструкция на олтарните прегради в Боянската църква //Проблеми на изкуството. София, 1995. Т. 1. С. 25) и т. д.

[455] - Булкин В. А. Материалы к строительной истории Новгородского Антониева монастыря // Программа «Храм». Вып. 12: Храм и культура. СПб., 1996. С. 105.

[456] - Ковалева В. М. Указ. соч. С. 62–63.

[457] - Штендер Г. М.. Ковалева В. М. О формировании древнего облика собора Антониева монастыря в Новгороде // КСИА. М., 1982. Т. 171. С. 54–60.

[458] - Булкин В. А. Указ. соч. С. 116.

[459] - Mango C. The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and its Wall Paintings. Part 1: Description // DOP. 1990. Vol. 44. Fig. 35.

[460] - Warton Epstein A. IV. The Middle Byzantine Sanctuary Barrier:

Tcmplon or Iconostasis? // ЛЗАА. 1981. Vol. 84. P. 7–9.

[461] - Ковалева В. М. Указ. соч. С. 59.

[462] - В статье В. М. Ковалевой по непонятной причине фигурируют две цифры, обозначающие высоту расположения темплона – 4,05 и 4,55 м (Там же. С. 59–60).

[463] - Раскопы, выполненные экспедицией ЛОИА под руководством В. А. Булкина, показали, что древний пол находится на глубине 40–45 см от нынешнего. Приношу искреннюю благодарность В. А. Булкину за предоставленные материалы об этих работах.

[464] - Эти детали зафиксированы на чертежах П. П. Покрышкина, сделанных им в ходе ремонта 1903–1904 гг. См.: Покрышкин П. П. Отчет о капитальном ремонте Спасо- Нередицкой церкви в 1903 и 1904 годах. СПб., 1906 (Материалы по археологии России, изд. Императорской Археологической комиссией. Вып. 30). Табл. VII, VIII.

[465] - Ковалева В. М. Указ. соч. С. 60.

[466] - Остатки древней росписи были зафиксированы в 1911 г. на воздушной связи северного рукава Спасо-Нередицкой церкви. См.: Изв. ИАК. СПб., 1911. Вып. 39 (Вопросы реставрации. Вып. 7). С. 10.

[467] - Ковалева В. М. Указ. соч. С. 59.

[468] - Михайлов С. П. Первоначальное убранство интерьера собора Иоанновского монастыря во Пскове // ДРИ: Художественная культура X – первой половины XIII в. М.. 1988. С. 99

[469] - Комеч А. И. Каменная летопись Пскова XII – начала XVI в. М.. 1993. С. 56.

[470] - Ковалева В. М. Указ. соч. С. 55–57.

[471] - Названные цифры обмеров имеют незначительные – в 2–3 см расхождения сданными В. М.Ковалевой и не имеют принципиального значения для реконструкции

[472] - Сарабьянов В. Д. Новые данные о фресках церкви святого Георгия в Старой Ладоге: Предварительное сообщение по материалам реставрации в 1982–1986 годах // Практика реставрации памятников монументальной живописи: Сб. научных трудов. М., 1991. С. 32–36.

[473] - Гусева О. Г., Воинова И. Л. К вопросу о датировке Успенской церкви в старой Ладоге // Программа «Храм». Вып. 8: Чтения памяти Н. Е. Бранденбурга. СПб., 1995. С. 75–80.

[474] - Фототека РАИМК, Q 355/33.

[475] - Изображение Богоматери Параклесис присутствует уже на

алтарном столбе базилики Св. Димитрия в Фессалониках, УП в. См.: Walter C. Bulletin of the Deesis and Paraclesis II REB. 1980. Vol. 38. P. 266. Парные фресковые образы Богоматери Просительницы и Вседержителя сохранились в церквах Панагии Аракиотиссы в Лагудера, Кипр, 1192 г., Арилье, 1296 г., Св. Никиты в Чучере, 1316 г., Богородицы Одигитрии в Пече, 1330–1334 гг., Белой церкви в Каране, 1340–1342 гг., и др. См.: Бабик Г. О живописном украсу олтарских преграда. С. 19 и далее.

476 - Бабий Г. О живописном украсу олтарских преграда. Сх. 1–23.

477 - Ми/ъковик-Пепек П. Op. cit. С. 134–138.

478 - Megaw A. H. S. Op. cit. P. 344.

479 - Warton Epstein A. Op. cit. P. 13.

480 - Раппопорт П. А. Строительное производство Древней Руси (X-XIII вв.). СПб., 1994. С. 88–93.

481 - Walter C. The Origins of the Iconostasis // ECR. 1971. T. 3. P. 256. Показательны в этом отношении мозаики Михайловского собора в Киеве, около 1112 г. (Лазарев В. Н. Михайловские мозаики. М., 1966. Табл. 4), «Причащение апостолов» из Спа- со-Преображенского собора Мирожского монастыря, около 1140 г., или фрески трапезной монастыря Иоанна Богослова на Патмосе, XIII в. (Kolias E. Patmos. Athens, 1990. (Byzantine art in Greece). Fig. 34, 36).

482 - Walter C. A new look at the Byzantine sanctuary barrier. P. 204.

483 - Ковалева В. М. Указ. соч. С. 61.

484 - Walter C. A new look at the Byzantine sanctuary barrier. P. 204.

485 - Голубинский Е. Е. История алтарной преграды или иконостаса в православных церквах // Православное обозрение. 1872. Второе полугодие. М., 1872. С. 584–585.

486 - Mathews Th. F. “Private” liturgy in Byzantine Architecture: Toward a Re-appraisal // Cah. Arch. 1982. Vol. 30. P. 125–138.

487 - Лебединцев П. Г. Указ. соч. С. 83–84.

488 - Орлова М. А. О приемах украшения цокольных частей интерьеров древнерусских храмов и их происхождение // Средневековая Русь. М., 1976. С. 184–190.

489 - Воронин Н. И. Смоленская живопись 12–13 веков. М., 1977. С. 14.

490 - Лифшиц Л. И. К вопросу о реконструкции программ храмовых росписей Владимиро-Суздальской Руси ХП в. // Дмитриевский собор во Владимире: К 800-летию создания. М., 1997. С. 156–157.

491 - Таковы, например, подобные иллюстрации в ватиканском

кодексе Христианской топографии Косьмы Индикоплова, конец IX в., Vat. gr. 699, fol. 48 г (Lowden J. The Octateuchs: A Study in Byzantine Manuscript Illustration. Pensylvania, 1992. Fig. 120); в двух ватиканских Октатсвхах – позднего XI в., Vat. gr. 747, fol. 106 г, и второй четверти XII в., Vat. gr. 746, fol. 231 г (Ibid., Fig. 121, 122); в Ссральском Октатевхс, вторая четверть XII в., fol. 234 v, 246 г (Успенский Ф. Константинопольский Серальский кодекс Восьмикнижия // Изв. Русского Археологии, инсти гута в Константинополе. София, 1907. Т. 12. С. 148, табл. XXIV); в Ватопедском Октатевхе XIII в. (Christou P. K., Mavropoulou-Tsioumi Ch., Kadas S. .V., Kalamarlzi-Katsarou Ek. The Treasures of Mount Athos. Athens, 1991. Vol. 4. Fig. 59).

[492] - Фигуры двух первосвященников на откосах алтарной арки присутствуют в соборе Милешева, около 1234 г. (Padojuuh С. Милешева. Београд, 1967. Схема на с. 74 75), в соборе Старо Нагоричино, 1316–1318 гг. (ТодиН Б. Старо Нагоричино. Београд, 1993. С. 76, 98, Ил. 73). Примечательно, что «Ерминия» предписывает располагать фигуры первосвященников на откосах южной и северной подпружных арок. См.: Дионисий Фурнографиот. Ерминия, или наставление в живописном искусстве // ТрКДА. 1868. Вып. 1–2. С. 236.

[493] - Например, в виме Атенского Сиона представлены четыре фигуры: Давид, неизвестный пророк, Иоанн Предтеча и старец в венце – вероятнее всего, Мельхиседек (от его фигуры сохранился только лик). Т. Вирсаладзе определяет его как Аарона. См.: Вирсападзе Т. Росписи Атенского Сиона. Тбилиси, 1984. Ил. 27–30. В Чсфалу в одном из медальонов в пространстве вимы также представлен Мельхиседек, но и здесь он фигурирует как один из пророков.

[494] - Лазарев В. Н. Мозаики Софии Киевской. М., 1960. С. 32–33, 98–99.

[495] - Лазарев В. Н. Михайловские мозаики. С. 34–35, Табл. 3.

[496] - Эту идею высказал и разработал Л. И. Лифшиц в монографическом исследовании, посвященном фрескам новгородской Софии (рукопись).

[497] - Вздорнов Г. И. Волотово. Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. М., 1989. С. 50. Кат. 76, 77.

[498] - Лифшиц Л. И. Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков. М., 1987 С. 29.

[499] - Там же. С. 33, схемы на с. 511–512.

[500] - Белецкий В. Д. Довмонтов город: Архитектура и монументальная живопись XIV века. Л., 1986. С. 85–87. Рис. 55, 56.

[501] - Малков Ю. Г. О датировке росписи церкви Архангела Михаила «на Сковородке» в Новгороде // ДРИ: XIV–XV вв. М., 1984. С. 200–203.

[502] - Лифшиц Л. И. Монументальная живопись Новгорода. Ил. 381, 382.

[503] - Там же. Схема на с. 518.

[504] - Мапков Ю. Г. Фрески Гостинополья // ДРИ: Балканы. Русь. СПб., 1995. С. 356 –357.

[505] - Фрески не опубликованы.

[506] - Данилова И. Е. Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1970. Ил. 27

[507] - См. примеч. 62.

[508] - Sinai: Treasures of the Monastery / Ed. K. A. Manafis. Athens, 1990. Fig. 35.

[509] - Примером может служить фреска в церкви Св. Николая в Куртя де Арджиш, XIV в. См.: Musicescu M. A., Ionescu G. Biserica domneasca din Curtea de Arges. Bucuresti, 1976. P. 58–59. Примечательно, что и «Ерминия» предписывает располагать эту сцену в алтаре храма. См.: Дионисий Фурнографиот. Указ. соч. С. 237.

[510] - Капитальное исследование по иконографии Скинии см.: Revel-Neher E. L’Arehc d’alliance dans Part Juif et Chretien du second au dixieme siicics: Le signe de la recontrc. Paris, 1984.

[511] - Изображения херувимов упоминает Ю. Н. Дмитриев. См.: Дмитриев К). И. Церковь Николы на Липне в Новгороде // Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР. М.; Л., 1948. С. 70. Схемы росписи см.: Царевская Т. Ю. Новые данные о составе росписей церкви Николы на Линне // ДРИ: Русь. Византия. Балканы, XIII век. СПб.. 1997. Схемы нп с. 415,417.422.

[512] - Исследование иконографии алтарной преграды доиконоборчесюого периода и обширную библиографию см.: NeesL. The Iconographic Program of Decorated Chancel Barriers in the pre-Iconoclastic Period // ZK 1983. Bd. 46. S. 15–26.

[513] - Перевод текста, его интерпретацию и обширную библиографию см.: Василье- «а Т. Л/. Traditio Legis и иконография алтарной преграды св. Софии Константинопольской // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / Ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994. С. 121–137.

[514] - К такому выводу пришел С. Манго на основании

опубликованного им описания чудес св. Артемия. См.: Mango C. On the History of the Templon and the Martyrion of St. Artemios at Constantinopole // Зограф Београд, 1978. Т. 10. С. 40^13.

[515] - Grabar A. L'Iconoclasme Byzantin. Paris, 1984. II. 142.

[516] - Голубинский Е. Е. История алтарной преграды или иконостаса в православных церквах. С. 578.

[517] - Лазарев В. Н. Два новых памятника русской станковой живописи XII–XIII вв. С. 133.

[518] - Продолжатель Феофана. Жизнеописания византийских царей. СПб., 1992. С. 138.

[519] - Warton Epstein A. Op. cit. P. 6.

[520] - Именно так интерпретирует текст типикона А. Эпштейн. См.: Warton Epstein A. Op. cit, P. 21 –22. М. Хатзидакис считает, что упомянутые иконы находились в интер- колумниях. См.: Chatzidakis M. Op. cit. P. 165–166.

[521] - Бабий Г. О живописном украсу олтарских преграда. С. 10–20; Walter С. A new look at the Byzantine sanctuary barrier. P. 217.

[522] - Такой вывод автор делает на основании интерпретации текста типикона монастыри. написанного в 1136 г. См.: Warton Epstein A. Op. cit. P. 3–5.

[523] - It капшальной работе А. Эпштейн приведены источники о столичных монастырях 1 Inn юкраюра. 1136 г., и Спасителя ту Панокгирмонос, 1078 г., о храме во дворце Кошниага. 1202 г., а также о церкви Богоматери тис Котеинис близ Филадельфиии II Малой Азии, 1247 г. (Epstein A. Op. cit. P. 1–23). К. Уолтер дополняет этот список упоминанием о Типиконе Банковского монастыря (1081 г.), афонского Ксилургиу (1142 г.) (Walter С. A new look at the Byzantine sanctuary barrier. P. 217), константинопольского Богородицы Кахаритумены (Walter С. The Byzantine Sanctuary – a Word List. P. 101).

[524] - Sinai: Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Fig. 20, 25, 31.

[525] - Chatzidakis M. Op. cit. P. 170. PI. XXX, 9.

[526] - Papazotos Th. Byzantine Icons of Verroia. Athens, 1995. PI. 39–42, 83–88.

[527] - Лазарев В. Н. Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // Лазарев В. Н. Византийская живопись. М., 1971. С. 110–136.

[528] - Лазарев В. Н. Два новых памятника русской станковой живописи

XII–XIII вв. С. 133.

[529] - Голубинский Е. Е. История алтарной преграды или иконостаса в православных церквах. С. 582; Бабий Г. О живописном украсу олтарских преграда. С. 13.

[530] - Милъковик-Пепек П. Op. cit. С. 237–240.

[531] - БЛДР: Т. 4. XII век. СПб., 1997. С. 206–207.

[532] - Гордиенко Э. А. Большой иконостас Софийского собора (по письменным источникам) // НИС. Л„ 1984. Вып. 2 (12). С. 211–212.

[533] - Лазарев В. Н. Два новых памятника русской станковой живописи XII XIII вв. С. 133 140. Расширение иконографической шпернрегации «Деисуса с Эммануилом» см.: Этингоф О. Е. «Чин с Эммануилом и двумя архангелами» из Государственной Третьяковской Галереи: К иконографии Деисуса // Дмитриевский собор во Владимире: К 800-летию создания. М., 1997. С. 175–187.

[534] - Филатов В. В. Праздничный ряд Софии Новгородской. Л., 1974.

[535] - Сарабьянов В. Д. Фрески Георгиевской церкви в Старой Ладоге и стилистические течения в новгородской живописи последней трети 12 в. // ВВ. 1999. М., № 57.

[536] - А. Эпштейн приводит такие данные по типикону монастыря Пантократора (Epstein A. Op. cit. P. 2–3), а К. Уолтер ссылается также на монастырские типиконы Бачкова и Богородицы Кахаритумены (Walter С. The Byzantine Sanctuary – a Word list. P. 101).

[537] - Grabar A. Op. cit. II. 142.

[538] - Chatzidakis M. Op. cit. PI. XXXII, 13; XXXIII, 14.

[539] - Бабий Г. О живописном украсу олтарских преграда. С. 29–30, примеч. 70 (биб- л.). Табл. 7.

[540] - Babie G. Les Croix a cryptogrammes, peintes dans les eglises Serbcs dcs XIIIe cl XIVe siecles // Byzance et les Slaves: Melanges Ivan Dujdev. Paris, 1979. P. 1–13.

[541] - Ковалева В. М. Указ. соч. С. 57.

[542] - Протасов Н. Ц. Алтарные преграды в пещерных храмах Апулии // Светильник. СПб., 1915. Вып. 9–12. С. 49–69.

[543] - Epstein A. Op. cit. P. 16–19.

[544] - Шмерлинг Р. Малые формы архитектуры средневековой Грузии. Тбилиси, 1962.

[545] - Epstein A. Op. cit. P. 11, п. 48.

[546] - Это следует из существенного повышения порталов северной и южной стен, в результате чего были уничтожены нижние части расположенных здесь «Успения» и «Рождества».

[547] - Матвеева А. Б. Фрески Андрея Рублева и стенопись XII века во Владимире // Андрей Рублев и его эпоха. М., 1971. С. 164–166. Ил. 31; Филатов В.мВ. Росписи притворов Владимирского Успенского собора // ДРИ: Художественная культура X первой половины XIII в. М., 1988. С. 156.

[548] - Например, в «Повести об убиении Андрея Боголюбского» о Боголюбской церкви сказано: «...подобна тое Святая Святых, юже бе Соломон царь премудрый создал»; близкая характеристика дана и Успенскому собору: «...и всими виды и устроеньем подобна бысты удивлению Соломонове Святая Святых». См.: БЛДР. Т. 4: XII век. С. 206–208.

[549] - Голубинский Е. Е. История русской церкви. М., 1904. Т. 1, ч. II. С. 216.

[550] - Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков. М.. 1961. Т. I С.159–162.

[551] - БЛДР. Т. 5: XIII век. СПб., 1997. С. 344.

[552] - Стерлигова И. А. Древнерусское церковное убранство по данным «Летописца Владимира Васильковича Волынского» // ДРИ: Русь. Византия. Балканы. XIII иск. СПб., 1997. С. 272. Текст см.: БЛДР. Т. 5: XIII век. С. 346.

[553] - Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII – первой половины XV века: Каталог выставки. М., 1991. Кат. 27.

[554] - Смирнова Э. С., Лаурина В. К, Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода.: XV век. М., 1982. Кат. 8.

[555] - Новгородская Первая летопись старшего и младшего изводов. М.; Л.. 1950. С. 353

[556] - Лапазаров С. В., Сарабьянов В. Ц. «Евфимиевское» поновлснис церкви св, Георгия в Старой Ладоге // Памятники старины. Концепции. Открытия. Версии. СПб.. 1997. Т. 1. С. 393 –399.

[557] - Таковы Деисусы из собрания И. С. Остроухова (первая половина XV в.) и Софийского собора (1438 г.), две иконы из церкви Рождества на Кладбище (вторая половина XV в.), из старообрядческой Николо-Покровской церкви в Москве (вторая половина XV в.), из церкви Власия (вторая половина XV в.), и др. См.: Смирнова Э. С., Лаурина В. К.,

Гордиенко Э. А. Указ. соч. Кат. 4, 8, 29, 33, 31, 39.

[558] - Белецкий В. Ц. Указ. соч. Рис. 83.

[559] - Там же. С. 105–106.

[560] - Изложение различных точек зрения см.: Лазарев В. Н. Два новых памятника русской станковой живописи XII-XIII вв. С. 139.

[561] - Бетин Л. В., Шередега В. И. Алтарная преграда Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря // Реставрация и исследования памятников культуры. М.. 1982. Вып. 2. С. 52–55.

[562] - ПСРЛ. М., 1962. Т. 2. Стб. 581, 617; ПСРЛ. М., 1997. Т. 1. Стб. 443.

[563] - Чукова Т. А. Интерьер в древнерусском храмовом зодчестве конца X – первой трети XШ в.: Основные архитектурные элементы по археологическим данным. СПб., 1991 (канд. дис., текст которой остался нам недоступным). См. также: Чукова Т. А. Алтарные преграды в зодчестве домонгольской Руси // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. СПб., 1995. С. 273 – 287.

[564] - Шмерпинг Р. Малые формы в архитектуре средневековой Грузии. Тбилиси, 1962

[565] - Голубинский Е. Е. История русской церкви: Период первый, киевский или домонгольский. М., 1904. Т. 1, вторая половина тома. С. 162–248. См. также: Голубинский Е. Е. История алтарной преграды или иконостаса в православных церквях // Православное обозрение. М., 1872. Нояб. С. 570–589. Сведения древнерусских письменных источников о древних алтарных преградах использованы также в весьма содержательной работе: Лебединцев П. Г., прот. О Св. Софии Киевской // Тр. III археологического съезда 1874 г. Киев, 1878. Т. 1. С. 79–89.

[566] - См. литературу, указанную в статье Э. С. Смирновой в наст. изд.

[567] - Чукова Т. А. Алтарные преграды в зодчестве домонгольской Руси; Штендер Г. М., Сивак С. И. Архитектура интерьера новгородского Софийского собора и некоторые вопросы богослужения // Литургия, архитектура и искусство византийского мира С. 288–298.

[568] - Показательно, что Саймон Франклин, проанализировавший характеристики произведений искусства в древнерусских домонгольских источниках, выделил среди них прежде всего именно драгоценность. См.: Franklin S. Perceptions and Descriptions of Art in Prc Mongol Rus // BS. 1995. T. 56/3. S. 671,673.

[569] - Успенский сборник XII–XIII вв. М.. 1971. С. 68. Л. 246.

[570] - ПСРЛ. Пг., 1921. Т.24. С. 77 (Типографская летопись под 1152 г.).

[571] - ПСРЛ. Т. 1. Стб. 351.

[572] - ПСРЛ. Т. 2. Стб. 617.

[573] - Там же. Стб. 703–704.

[574] - ПСРЛ. Т. 1. Стб. 443.

[575] - ПЛДР: XIII век. М., 1981. С. 94. Сравнение храма с невестой было традиционным для византийской литературы. Автор жизнеописания византийского императора Василия так писал об украшении им Нового храма константинопольского императорского дворца: «Будто прекрасную и нарядную невесту, украсип он его жемчугом, золотом, серебра сиянием, а еще многоцветного мрамора пестротой, мозаик сочетанием, шелковых тканей одеянием и привел к бессмертному жениху Христу» (Продолжатель Феофана. Жизнеописания византийских царей / Пер. Я. Н. Любарского. СПб., 1992. С. 136).

[576] - ПСРЛ. Т. 2. Стб. 845

[577] - Гопубинский Е. Е. История русской церкви. С. 212. Об одной из таких надписей см.: Мурзакевич Н. Килийская церковь св. Николая и ея достопримечательности // Зап. Одесского Общества истории и древностей. Т. 2. отд. 2, 3. С. 483.

[578] - Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков. М., 1961. Т. 1. С. 28.

[579] - Абрамович Ц. И. Киево-Печерский Патерик. Киев, 1931. С. 119.

[580] - Там же. С. 175–176.

[581] - Там же. С. 175

[582] - О солее см.: Гопубинский В. В. История русской церкви. С. 162–166.

[583] - Гопубинскийі Е. Е. История алтарной преграды или иконостаса. С. 585–586. Интересно. что П. Г. Лебединцев независимо от Е. Е. Голубинского на основе изучения письменных источников пришел к выводу, что именно нижний ряд иконостаса «закрылся позже всего». См.: Лебединцев П. Г., прот. Указ. соч. С. 86–88.

[584] - Этого же мнения придерживался П. Г. Лебединцев. См.: Лебединцев П. Г., прот. Указ. соч. С. 84.

[585] - Гопубинский Е. Е. История русской церкви. С. 213–214.

[586] - ПЛДР: XIII век. С. 414.

[587] - ПСРЛ. Т. 1. Стб. 458.

[588] - Патерик Киевского Печерского монастыря / Под ред. Д. И. Абрамовича. СПб., 1911. С. 104–105.

[589] - Абрамович Ц. И. Киево-Печерский Патерик. С. 173. См. также: Карабинов II. «На- местная» икона древнего Киево-Печерского монастыря // Изв. ГАИМК. Л., 1927. Т. 5. С. 101–113.

[590] - Перечень письменных источников о византийских алтарных преградах см.: Walter C. The Byzantine Sanctuary – a Word List // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. С. 103–106; некоторые важные фрагменты приведены в работе: Belting H. Bild und Kult. Miinchen, 1991. S. 547–584.

[591] - Waller C. Op. cit. C. 102. К сожалению, в этом исследовании К. Уолтера фигурируют далеко не все термины, связанные с алтарной преградой. См., например, лексику описания декора алтарей в византийском документе 1204 г.: Miklosich Fr„ Muller I. Acta ct Diplomata gracca mcdii acvi sacra et profana. Vien, 1887. T. 3. P. 55.

[592] - Продолжатель Феофана. Жизнеописания византийских царей. С. 136(84).

[593] - С. 138(87).

[594] - См.: Казанский П. С. Типик женского монастыря пресвятыя Богородицы Благодатной (KexapitopevTio, основанного и устроенного императрицею Ириною, женой императора Алексея Комнина, по ея повелению и мысли составленный и изданный II Древности: Тр. МАО. М., 1878. Т. 7. С. 59–76 (краткое изложение содержания каждой главы Типика); Мансветов И. Ц. Примечания к Типику // Там же. С. 77–91.

[595] - Издание устава см.: Gautier P. Le typikon de la Theotokos Kecharitomenc // REB. 1985. T. 43. P. 154.

[596] - Это слово в современном словаре византийского греческого языка безосновательно переводится как «шарнир, дверная петля» (см.: Lexikon zur byzantinischen GrSzitat besonders des 9.–12. Jahrhunderts. Wien, 1996. Fasc. 2); Ханс Белтинг переводи г его как «косяки» (см.: Belting H. Op. cit. S. 579). О древней, подтвержденной русскими письменными источниками традиции помещать изображения Спаса и Богоматери на столпцах выше царских врат, так что они не закрывали собою ни алтарь, ни священнодействие в алтаре, см. : Лебединцев П. Г., прот. Указ. соч. С. 86.

[597] - Перевод выполнен Э. Н Добрыниной, за что мы приносим ей глубокую благодарность.

[598] - Копчин В. А., Хорошев А. С., Янин В. Л. Усадьба новгородского художника XII в. М., 1981. С. 142–143.

[599] - Там же. С.195–196.

[600] - Гопубинский Е. Е. История русской церкви. С. 195, примеч. 1.

[601] - Новгородская Первая летопись старшего и младшего изводов. М.; Л.. 1950. С. 48–49; Текст паломничества Добрыни Ядрейковича по копенгагенскому списку см.: Срезневский И. И. Св. София Царьградская по описанию русского паломника конца XII в. // Тр. III археологического съезда. Т. 1. С. 101–102.

[602] - Леонид, архим. Сказание о св. Софии Цареградской. Памятник древней русской письменности XII века. СПб., 1889; Вилинский С. Г. Византийско-славянские сказания о создании храма св. Софии Царьградской. Одесса, 1900; Он же. Сказание о Софии Цареградской в Еллинском летописце и в Хронографе // ИОРЯС. 1903. Т. 8, кн. 3. С.1–43.

[603] - Вилинский С. Г. Византийско-славянские сказания... С. 87–88.

[604] - Штендер Г. М. К вопросу об архитектуре малых форм Софии Новгородской // ДРИ: Художественная культура Новгорода. М.. 1968. С. 95–98.

[605] - Среди разных мнений о первоначальном месте этих драгоценных икон и их связи с алтарной преградой самым убедительным нам представляется забытое ныне умозаключение П. Г. Лебединцева: «В известии о переформировании новгородского иконостаса архиепископом Макарием (см. об этом ниже в тексте нашей работы. – //. С.) в частности, как о некоей особенности, говорится о доставлении только икон св. Софии. Всемилостивого Спаса и апостолов Петра и Павла против святительскаго места в нижнем поясе, где они и теперь стоят. Следовательно, и эти иконы до того времени стояли на других местах, а не в нижнем ряду, и промежутки между столицами НИЖ11Я- го пояса не были еще закрыты досками икон» (Лебединцев П. Г., прот. Указ. соч, С. 87). Об окладах см.: Стерлигова И. А. Памятники серебряного и золотого дела в Новгороде XI-XII вв. //Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл. XI-XV века. М.. 1996. С. 38 50.

[606] - Раппопорт П. В. Русская архитектура X XI! вв.: Каталог памятников. Л., 1982 С. 102. № 175; Чукова Т. А. Алтарные преграды к зодчестве домонгольской Руси. С.279.

[607] - По мнению А. Л. Лифшица, любезно оказавшего мне помощь в уяснении отсутствующей в словарях этимологии слова «издражавъ»,

известного только в данном тексте, буква «д» в нем вставная, «изражавъ» же происходит от корня «резать» (через «ять»). Следовательно, изображения святых были, говоря современным языком, вырезаны, в реальности же исполнены чеканами, так как техника чеканки была господствующей при исполнении лицевых изображений на серебре в ту эпоху.

[608] - Успенский сборник ХП-Х1П вв. С. 69. Л. 24в.

[609] - Popova O. La miniature russe XIe-debut du XVIe siecle. Leningrad, 1984. II. IV, 2,4.

[610] - См.: Уваров А. С. Древний храм на Вщижском городище // Уваров А. С. Сб. мелких трудов. М., 1915. Т. 1. С. 386–388 с указанием предшествующей литературы; о городище, лежавшем на пути из Киева в Рязань и Владимир, см.: Древнерусский город Вщиж // Свод памятников архитектуры и монументального искусства России: Брянская область. М., 1997. С. 230–232; об арках ем.: Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси. М., 1948. С. 252–257.

[611] - Инв. 6562. Оп. 1419. № 1–2. Благодарю Н. Г. Недошивину и Н. И. Асташеву, предоставивших мне возможность изучения арок.

[612] - Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси. С. 253.

[613] - Царкевич В. П. Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе X–XIV вв. М., 1966. № 36, 37. С. 20–21; там же см. светские западноевропейские предметы, найденные во время археологических раскопок городища в 1945 1949 гг. (N5 35,38).

[614] - «Медная лампада, состоящая из прорезного поддона, подвешенного тремя гладкими пластинчатыми цепям, разделенными пополам круглыми прорезными кресчаты- ми дробницами» (Уваров А. С. Указ. соч. С. 386. Рис. 130). Вщижские находки были переданы в Московское Археологическое общество, а затем в Исторический музей.

[615] - Карамзин Н. М. История Государства Российского. М., 1991. Т. 2–3. С. 342 (примеч. 397 к т. 2).

[616] - Уваров А. С. Указ. соч. С.386.

[617] - Плешанова И. И. Новгородские хоросы в собрании Государственного Русского музея // ПКНО, 1985. М., 1987. С. 347.

[618] - Рыбаков Б. А. Русское прикладное искусство X-XIII веков. Л., 1970. С. 81.

[619] - Раппопорт П. А. Указ. соч. С.48.

[620] - Бочаров Г. Н. Художественный металл Древней Руси X–начала

XIII вв. М., 1984. С. 104–105.

[621] - Штендер Г. М. Указ. соч. С. 88–89. По словам Симеона Солунского, эти четыре столпа устраиваются потому, что «собрание верующих, питающихся от трапезы, составилось от всех концов земли и созвано четырьмя Евангелиями и их проповедниками» (Сочинения Блаженного Симеона, архиепископа Фессалоникийскаго // Писания св. отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. СПб., 1856. С. 186–187.

[622] - О древних амвонах, в том числе и на 12 столбцах, см.: Голубинский Е. Е. История русской церкви. С. 231–237.

[623] - Не случайно некоторые исследователи считали, что эти арки «явно западного, романского происхождения» (Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937. С. 102).

[624] - См., например, резной декор алтарной преграды Софии Охридской: Epstein A. The Middle Byzantine Sanctuary Barrier: Tcmplon or Iconostasis? // ЛЗАА. 1981 Vol. 134. P. 13. Pig. 3.

[625] - См., например, орнаментацию киевской серебряной подвески первой трети XIIIв.: Каргер М. К. Археологические исследования древнего Киева: Отчеты и материалы (1938–1947 гг.). Киев, 1950. С. 25–26. Рис. 18.

[626] - ПСРЛ. Т. 2. Стб. 581.

[627] - Воронин Н. Н. «Повесть об убиении Андрея Боголюбского» и ее автор // История СССР. 1963. № 3. С. 83.

[628] - Рыбаков Б. А. Русские летописцы и автор «Слова о полку Игореве». М., 1972. С. 109. Об авторе см.: Колесов В. В. Повесть о убиении Андрея Боголюбского // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 1: XI–XIV вв. М., 1987. С. 365–367.

[629] - Рыбаков Б. А. Русские летописцы и автор «Слова». С. 93.

[630] - Там же. С. 94–95.

[631] - В некоторых изданиях «Повести» слово «издну» произвольно заменено словом «изовну». См., например: ПЛДР: XII век. М., 1980. С. 324.

[632] - См,: Двери церковные // Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл XI-XV века. С. 254 (с указ. лит.), а также: ПСРЛ. Т. 2. Стб. 927 (о меднолитых дверях, отлитых князем Владимиром Волынским для церкви Георгия в Любомле); Абрамович Ц. И. Киево-Печерский Патерик. С. 120 (о двух дверях, «доспетых» Поликарпом в церкви Богородицы Печерского монастыря).

[633] - Воронин Н. Н. Каменное зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков. С. 259.

[634] - Рыбаков Б. А. Русские летописцы и автор «Слова». С. 95–96.

[635] - Словарь древнерусского языка (XI-XIV вв.). М., 1989. Т. 2. С. 450,451.

[636] - Там же. С. 450.

[637] - Словарь русского языка XI–XVII вв. М., 1987. Вып. 12. С. 113.

[638] - Walter C. Op. cit. P. 98.

[639] - Голубинский Е. Е. История русской церкви. С. 204, примеч. 1; Вопросы Кирика, Саввы и Ильи с ответами Нифонта, епископа Новгородского и других иерархических лиц // Памятники древнерусского канонического права. СПб., 1908. Ч. 1.(РИБ. Т. 6). С.38 (л. 535 об.).

[640] - Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XI-XV веков. С. 223 224. Ил. 100 а.

[641] - Исключение составляет лишь косвенное упоминание портативного пятифигурного Деисуса Андрея Боголюбского под 1158 г. в поздней монастырской летописи (см.: Летопись Боголюбова монастыря с 1158 по 1770 год, составленная по монастырским актам и записям настоятелем оной обители игуменом Аристархом в 1767–1769 годах // ЧОИДР. 1878. Кн. 1. С. 2–3).

[642] - Голубинский Е. Е. История русской церкви. С. 215.

[643] - Лашкарев П. Киворий как отличительная архитектурная принадлежность алтаря в древних церквах. Киев, 1883. С. 17.

[644] - Лазарев В. Н. Два новых памятника русской станковой живописи XII – XIII веков (к истории иконостаса) // Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. М., 1970, С.138.

[645] - Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII -XVbckob. С. 25. О ссщи см. также с. 225.

[646] - Там же. С. 225. Рис. 102.

[647] - Приношу глубокую благодарность И. С. Улуханову и другим сотрудникам Института русского языка, предоставившим мне возможность ознакомиться с материалами картотеки «Словаря древнерусского языка XI XIV вв.». Наименование надпрсстольно- го кивория сенью нам известно лишь в текстах XVII н.: «Вокругъ престола подь сеньюзавеса тафтяная алая» (Микулиискaя летопись, составленная по древним актам. М., 1854. С. 49 (1602 г.)); «Лето 7150 (1642) сентября въ 1 день сооружена сень сия над нрестопомъ Чуда Архистратига Михаила

иже в Хонехь» (надпись, существовавшую на надпрестольном кивории в московском Чудовом монастыре, см.: Лашкарев П. Указ. соч. С. 17).

[648] - Новгородская Первая летопись старшего и младшего изводов. С. 29, 216.

[649] - ПСРЛ. Т. 1. Стб. 460.

[650] - ПСРЛ. СПб., 1853, Т. 6. С.285.

[651] - Byzantine Art an European Art. Athenes, 1964. Cat. 358.

[652] - Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII-XV веков. С. 337–339.

[653] - ПСРЛ. Т. 1. Стб.346.

[654] - Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков. С. 157.

[655] - Там же

[656] - ПСРЛ. Т. 1. Стб. 383

[657] - См., например, описание алтарного строения в церкви Иоанна Златоустого, созданной князем Даниилом Романовичем в Холме: «...входящи во оптаръ стояста два столпа от цепа камениа, а на нею камора и выспръ же верхъ украшенъ звездами златыми на лазуре» (ПСРЛ. Т. 2. Стб. 843–844). См. также: Стерлигова И. А. Древнерусское церковное убранство по данным «Летописца Владимира Васильковича Волынского» // ДРИ: Русь. Византия. Балканы. XIII век. С. 269–273.

[658] - Филимонов Г. Церковь Св. Николая Чудотворца на Липне, близ Новгорода. Вопрос о первоначальной форме иконостаса в русских церквах. М.. 1859; Троицкий Н. Иконостас и его символика // Тр. VIII археологического съезда в Москве. 1890. М.. 1897. Т. 4. С. 93–96 (резюме доклада): см.: Он же. Иконостас и его символика // Православное обозрение. 1891. № 4. С. 696–719 (статья): Сперовекий Н. Старинные русские иконостасы // Христианское чтение. 1891. № 11–12. С. 337–353: 1892. № 1–2. С. 3–23: 1892. № 5–6; С. 321–334: 1892. Ч. 2. С. 3–17; 1892. № 11–12. С. 522–537; 1893 Вып. 5–6. Сент,–окт. С. 321–342: Голубинский Е. История Русской Церкви. М., 1904. Т. I. ч. 2. С. 195–215: М.. 1911. Г. 2. ч. 2. С. 343–354.

[659] - Дунаев А. Г.. Флоренский П. В. Об издании «Иконостаса» // Флоренский П. А. Иконостас. М.. 1994. С. 21.

[660] - Флоренский II. А. Иконостас. С. 61–62.

[661] - В 1950-е годы вдова 11. А. Флоренского разрешила архимандриту Сергию Голубцову. будущему архиепископу Новгородскому и

Старорусскому, перепечатать текст «Иконостаса». Архиепископ Сергий, кроме машинописной копии, сделал также коцепей «Иконостаса», который. видимо, был передан на Запад: позднее, пол названием «Икона», его анонимно опубликовали в «Вестнике русского западно-европейского патриаршего экзархата» (Париж. 1969. Л» 65. Янв.– март. С. 39 64) (Дунаев А. I.. Флоренский II. В. Указ. соч. С. 20).

[662] - Успенский JI. А. Вопрос иконостаса// Вести, русского западно-европейского патриаршего экзархата. |11ариж]. 1963. Л» 44. Окт.– дек. С. 223.

[663] - Там же. С. 227. Автор приводит обширный список литературы по литургии (примеч. 24).

[664] - Там же. С. 228.

[665] - Там же. С. 229 (Софроний Иерусалимский).

[666] - Там же. С. 229.

[667] - Там же. С. 230. См.: «И так. братин, имея дерзновение входить во святилище посредством крови Иисуса Христа, путем новым и живым, который Он вновь открыл нам чрез завесу, то есть, плоть свою» (Бвр. 10: 19–20).

[668] - Успенский Л. А. Вопрос иконостаса. С. 230–231.

[669] - Там же. С. 232. Обзор литературы о Деисусе см.: Щенникова Л. А. Деисус в Византийском мире: Историографический обзор // Вопросы искусствознания. 1994. №2/3. С. 132–163.

[670] - Успенский Л. ,1. Вопрос иконостаса. С. 233. Далее в статье излагается история иконостаса XY1-XVIII вв., раскрывается иконографический состав и дается смысловая характеристика каждого ряда, а также решается множество важных вопросов, касающихся иконостаса (например, о соотношении системы росписи и иконостаса), рассмотрение которых выходит за рамки темы нашей статьи.

[671] - Успенский Л. Исихазм и расцвет русского искусства // Вести, русского западноевропейского патриаршего экзархата. Париж. 1967. № 60. Окт,–дек. С. 252–270. Дополненный вариант см. в кн.: Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. М., 1989. С. 207–238.

[672] - Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. С. 223.

[673] - Там же. С. 225–226.

[674] - Там же. С. 229.

[675] - Там же. С. 230.

[676] - Там же. С. 230.

[677] - Там же. С. 230–231.

[678] - Иконостас: Происхождение – Развитие – Символика: Международный симпозиум 4–6 июня 1996 г. Тез. докладов. М., 1996. С. 26–30. 54; ем. также: Мусин А., диакон. Возникновение многоярусного иконостаса и древнерусское литургическое сознание. С. 42–44. См. статью в наст, сборнике: Лидов А. М. Иконостас: Итоги и перспективы исследования. С. 11–32.

[679] - См.: Грабарь //. Э. В поисках древнерусской живописи // Грабарь И. Э. О древнерусском искусстве. М.. I960. С. 43 (статья написана в 1918–1919 гг.); Он же. Раскрытие памятников живописи // Художественная жизнь. 1919. № 1. С. 10 (перепеч.: Грабарь И. О древнерусском иску сстве. С. 286); Он же. Феофан Г рек. Очерк из истории древнсрэсской живописи // Казанский музейный вестник. Казань. 1922. Ха 1. С. 8–12 (переиечаг.: Грабарь II. О древнерусском искусстве. С. 84–93); Он же. Андрей Рублев: Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 годов// Вопросы реставрации. М.. 1926. Сб. I. С. 79–85 (перепеч. в кн.: Грабарь /7. О древнерусском искусстве. С. 178–182).

[680] - Грабарь И. О древнерусском искусст ве. С. 84.

[681] - См.: Лазарев II. II. Живопись и скульптура Новгорода // История русского иску сства. М.. 1954. Г. 2. С. 162–168: Он же. Андрей Рублев и его школа //Там же. М.. 1955. I. 3. С. 120: Он же. Оподы о Феофане I реке // ВВ. 1956. I 9. С. 193 200; Он же. Феофан Грек и его школа. М.. 1961. С. 11. 86–94: Он же. Андрей Рублев и его школа. М.. 1966. С. 18. 22–23. 116–117: Алпатов XI. В. Всеобщая история искусства. М.. 1955. Т. 3: Русское искусство с древнейших времен до начала XVIII века. С. 175–176: Он же. Феофан в Москве // Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. М.. 1967. Т. 1. С. 88–98: Он же. Андрей Рублев: Около 1370–1430. М.. 1972. С. 20. 28. 160: Маясова Н. А. К истории иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // Культура Древней Руси. М.. 1966. С. 152–157: Плугин В. А. Мировоззрение Андрея Рублева: (Некоторые проблемы.) Древнерусская живопись как исторический источник. М.. 1974. С. 53. 82. 153. Примеч. 1 к гл. 3. Обзор литературы см.: Щенникова Л. А. Из истории изучения московской школы иконописи XIV – начала XV века // Советское искусствознание. 1988. Вып. 24. С. 58–96.

[682] - Лазарев В. Н. Феофан Грек и его школа. С. 89.

[683] - См. обоснованное опровержение этого мнения в статье Л. А. Успенского «Вопрос иконостаса» (С. 236–255).

[684] - Лазарев В. И. Феофан Грек и его школа. С. 89–90.

[685] - Это заключение было сделано ученым на том основании, что «пророческий ярус благовещенского иконостаса датируется XI V веком» (Лазарев В. Н. Феофан Грек и его школа. С. 90).

[686] - Там же. С. 94. См. также: Он же. Живопись и скульптура Новгорода. С. 164.

[687] - Лазарев В. Н. Феофан Грек и его школа. С. 94.

[688] - Алпатов М. В. Всеобщая история искусств. Т. 3. С. 182.

[689] - Там же. С. 181–182.

[690] - Алпатов XI. В. Феофан в Москве. С. 94.

[691] - Алпатов XI. В. Андрей Рублев. С. 20.

[692] - Ильин XI. А. Некоторые предположения об архитектуре русских иконостасов на рубеже XIV-XV вв. // Культура Древней Руси. М.. 1966. С. 81.

[693] - Там же. С. 82.

[694] - Ильин XI. А. Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. М.. 1976. С. 59.

[695] - Там же. С. 59–60.

[696] - Там же. С. 60–64.

[697] - Там же. С. 64. 66.

[698] - Ильин XI. А. Иконостас Успенского собора во Владимире Андрея Рублева// ДРИ: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV-XV вв. М., 1970. С. 29–56.

[699] - Бетин Л. В. Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов // Гам же. С. 41–56: Он же. Исторические основы древнерусского высокого иконостаса // Там же. С. 57–86.

[700] - См.: Брюсова В. Г. Андрей Рублев. М., 1995. С. 55–65.

[701] - См.: Воронин Н. //. Два памятника архитектуры XIV века в Московском Кремле // Из истории русского и западно-европейского искусства. М.. 1960. С. 31: Федоров В. //., Шеляпина И. С. Древняя история Благовещенского собора Московского Кремля // СА. 1972. N 4. С. 223–235; Алешковский М. Х.. Алытиуллер Б. Л. Благовещенский собор, а не придел Василия Кесарийского // СА. 1973. Ху 2. С. 88–99: Федоров Благовещенский собор Московского Кремля в свете исследований 1960–1972 годов//СА. 1974. Ху 2. С. 112–129.

[702] - См.: Бетин Л. В. О происхождении иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // Реставрация и исследования памятников

культуры. М.. 1975. Вып. I. С. 37 14: Он же. Иконостас Благовещенского собора и московская иконопись начала XV в. // Реставрация и исследования памятников культуры. М.. 1982. Вып. 2. С. 31 44. См. также: Сорокатый В. М. Некоторыс надгробные иконостасы Архангельского собора Московского Кремля //ДРИ: Проблемы и атрибуции. М.. 1977. С. 417–420.

[703] - Щенникова Л. А. О происхождении древнего иконостаса Благ овещенского собора Московского Кремля//Советское искусствознанис'81. М.. 1982. Вып. 2 (15). С. 81–129; Она же. К вопросу о происхождении древнего иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // Куликовская битва в истории и культуре нашей Родины. (Материалы юбилейной научной конференции.) М.. 1983. С. 183–194.

[704] - О датировке и атрибуции Деисуса Благовещенского собора см.: Вздорнов Г. II. Феофан Грек. Творческое наследие. М.. 1983. С. 12–13. 79–84. Кат. 11.1 – II.9; Яковлева А. И. «Ерминия» Дионисия из Фурны и техника икон Феофана Грека // ДРИ. XIV-XV вв. М.. 1984. С. 7–25: Смирнова 3. С. Московская икона XIV-XVI1 веков. Д.. 1988. С. 10–12. 262–263: Щенникова Л. А. Станковая живопись// Качалова И. Я.. Маясова Н. А.. Щенникова Л. А. Благовещенский собор Московского Кремля: К 500-летию уникального памятника русской культуры. М.. 1990. С. 45. 48. 51–56.

[705] - Щенникова Л. А. К вопросу об атрибуции праздников из иконостаса Благовещенского собора в Московском Кремле // Советское искусствознание. М., 1986. Вып. 21. С. 64–97: Она же. Иконостас Благовещенского собора Московского Кремля и т ворчество Андрея Рублева//Зограф. [Београд.] 1988. Т. 19. С. 63–71: Она же. Станковая живопись. С. 45. 48. 56–59: Она же. Иконографические особенности праздничног о ряда Благ овещенского собора Московского Кремля // Художественное наследие: Хранение, исследование, реставрация / ВНИИР. М.. 1990. Вып. 13. С. 57–126. Об атрибуции икон праздничного ряда как произведений Андрея Рублева см.: Осташенко Е. Я. Пространственные решения в некоторых памятниках московской живописи как отражение развития стиля в конце XIV – первой трети XV в. // ДРИ: XIV-XV вв. С. 68–76.

[706] - См.: Кочетков И. А. «Спас в силах»: развитие иконог рафии и смысл // Искусство Древней Руси: Проблемы иконографии. М.. 1994. С. 45–68. Об иконог рафии «Спас в силах» см. также: Пуцко В. Г. Византийское наследие в искусстве Московской Руси («Спас в силах» в

русской живописи XIV-XV вв.) // ВВ. 1996. Т. 56 (81). С. 266–282.

707 - См.: Щенникова Л. А. О некоторых литературных источниках иконог рафии «Спас в силах» // Макариевские чтения. Апокалипсис в русской культуре: Материалы III Российской конференции, посвященной Памяти Святителя Макария (6–8 июня 1995 г.). Можайск, 1995. С. 157–170: Она же. Деисусный чин со «Спасом в силах» (истоки иконографии) // Благовещенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования М.. 1999. С 54–86: Она же. Иконы Деисуса и Праздников из иконостаса Благовещенского собора: иконография и богослужебные тексты // Искусство средневековой Руси. М.. 1999. С. 52–79. (Материалы и исследования / Гос. и ст.-культу р. музей-заповедник «Московский Кремль»: 12).

708 - Цит. но: Успенский Л. А. Вопрос иконостаса. С. 282–283: см. также: Писания св. отпев и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. С116.. 1856 (рспр.: Сочинения Блаженного Симеона, архиепископа Фессалоникийского. М.. 1994). С. 191.

709 - Алексеев А. И. О складывании поминальной практики на Руси // «Сих же память пребывает во веки» (Мемориальный аспект в культуре русского православия): Материалы научи, конф.. 29 30 ноября 1997 г. СПб.. 1997. С. 7–8. См. также: Он же. «Иосифлян- стно» и «11еегяжательство» в свете номинальной практики XV в. // Первые Димитриев- скис чтения: Материалы научи, конф. 21–24 апреля 1996 г. СПб.. 1996. С’. 78 91.

710 - Сорокин А., саящ. Праыпка поминовения усопших в Православной Церкви //Сорокин А., свят. «Сих же намять пребывает во веки». С. 99.

711 - Алексеев А. И. Указ. соч. С. 7.

712 - Там же. С. 7.

713 - См.: Полный православный Богословский энциклопедический словарь. М.. 1912. Т. 12.

714 - См.: Щешшкова Л. А. О происхождении древнего иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. С. 108-–111.

715 - Вороник Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков. М., 1962. Т. 2. С. 194.

716 - Щешшкова Л. А. История иконы «Богоматерь Донская» по данным письменных источников XV-XV1I веков // Советское искусствознание' 82. М., 1984. Вып. 2.С.321–338.

[717] - См.: ГТГ: Каталог собрания. Т. I: Древнерусское искусство X – начала XV в. М., 1995. С. 141–145. Кат. 61.

[718] - Смысловой аналогией этой детали может служить ткань-плат в руке Богоматери на некоторых иконах типа Умиление, намекающий на связь образа с Распятием и Оплакиванием Христа (см.: Belling И. Likeness and Presence: A History of the Image before the lira of Art. Chicago; London. 1994. P. 367. 11. 213. 222).

[719] - См.: ГТГ: Каталог собрания. Т. 1: Древнерусское искусство X – начала XVI века. С. 151. Кат. 65.

[720] - См. историю вопроса и библиографию в статье А.М.Лидова в наст, изд.: Ли- дов А. М. Иконостас: итоги и перспективы исследования. С. 13–32.

[721] - Вздорнов Г. И. Феофан Грек: Творческое наследие. М.. 1983. С. 79 84; Щеннико- ва Л. А. Станковая живопись // Маясова Н. А., Качалова И. Я., Щенникова Л. А. Благовещенский собор Московского кремля. К 500-летию уникального памятника русской архитектуры. М.. 1990. С. 51–-56.

[722] - Бетин Л. В. Митрополит Киприан и Феофан Грек // Etudes balkaniques. Sofia, 1977. Т. 1. Р. 109–115.

[723] - Мансветов И. Д. Митрополит Киприан в его литургической деятельности. М.. 1882

[724] - s См. об этом статью Л. А. Щенниковой в наст, изд.: Щенникова Л. А. Древнерусский высокий иконостас XIV – начала XV века: итоги и перспективы изучения. С. 392–-410.

[725] - Там же.

[726] - Там же.

[727] - Кочетков И. А. «Спас в силах»: развитие иконографии и смысл // Искусство Древней Руси: Проблемы иконографии. М.. 1994. С. 57–63; Он же. Иконография русского полнофигурного Деисусного чина // Иконостас: Происхождение – Развитие – Символика. Международный симпозиум 4–6 июня 1996 г. Москва. Тез. докладов. М., 1996. С. 55.

[728] - Малков К. Г. О роли балканской художественной традиции в древнерусской живописи XIV в.: Некоторые аспекты творчества Феофана Грека // ДРИ: Монументальная живопись XI-XVII вв. М.. 1980. С. 154–160; Щенникова Л. А. Станковая живопись. С. 60 –61.

[729] - Пуцко В. Г. «Maiestas Domini» в русской миниатюре конца XIV века // BS., 1979. Т. 40/2. С. 199–203; Он же. Византийское наследие в искусстве Московской Руси: («Спас в силах» в русской живописи XIV-XV

вв.) // ВВ. 1995, 1997. Т. 56(81), 57 (82). С. 266–282, 234–245; Кочетков И. А. «Спас в силах»: развитие иконографии и смысл. С. 45 –68.

[730] - Galavaris G. The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels. Wien, 1979. P. 74–93.

[731] - Nelson R. S. The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book. New York. 1980. P. 55–73.

[732] - Galavaris, 1979. P. 81–83.

[733] - Ibid. P. 84. Также см.: Jolivet-Levv C. Les eglises de Cappadoce: Le programme icono- graphiquc de Papside et de ses abords. Paris. 1991. P. 138, 338, 340.

[734] - Эту связь иконографии «Спаса в силах», как и ее литургический источник, установила Л. А. Щенникова. см.: Щенникова Л. А. О некоторых литературных источниках иконогафии «Спас в силах» // Апокалипсис в русской культуре: Материалы III Российской научной конференции, посвященной памяти святителя Макария (6–8 июня 1995 г.). Можайск. 1996. Вып. 3, ч.1. С. 157–170.

[735] - Felrny K. Ch. Verdrangung der eschatologischen Dimension der byzantinischen got- tlichen Liturgie tlnd ilire Folgen // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. / Под ред. К. К. Акентьева. СПб.. 1995. Т.1. С. 48.

[736] - Ibid. С. 42–43.

[737] - Ibid. С. 43–45.

[738] - Ibid. С. 43.

[739] - R. The Byzantine Rite. A Short History. Collegcville. 1992. P. 78–84; Idem. Mount Athos: A Late Chapter in the History of the Byzantine Rite // DOP. 1988. T. 42. P. 179 –194.

[740] - Ibid

[741] - Felmy K. ('h. Op. cit. С. 39–43.

[742] - Бетин Л. В. Исторические основы древнерусской) высокого иконостаса // ДРИ: Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. XIV XV вв. М.. 1970. С. 57–72.

[743] - Плугин В. А. Мировоззрение Андрея Рублева. М., 1974.

[744] - Горский А. В. Св. Киприан. митрополит Киевский и веся Руси // Прибавления к творениям святых отцов. М., 1845. Ч. 6. С. 295–369; Дмитриев Л. А. Роль и значение митрополита Киприана в истории древнерусской литературы: (К истории руеско-болгарских литературных связей XIV--XV вв.) /У ТОДРЛ. 1963. Т. 19. С. 104–106.

[745] - Киприан, митроп. Ответы игумену Афанасию: 1390–1405 //РИБ. СПб., 1880. Т. 6. С.266–267.

[746] - Вадковский А. В. О поучениях митрополита Фотия. митрополита Киевского и всея Руси // ПС. 1875. Март. С. 312–313.

[747] - Сахаров В. Эсхатологические сочинения и сказания в древнерусской письменности и влияние их на народные духовные стихи. Тула. 1879. С. 62.

[748] - Древние русские пасхалии на осьмую тысячу лет от сотворения мира // ПС. I860. Ч. 3. С. 336.

[749] - Мансветов И. Д. Указ. соч.

[750] - ПСРЛ. М., 1965, Т. И. С. 168.

[751] - ПСРЛ. М.. 1965. Т. 15. С. 169–171.

[752] - Арсений, еп. Филофея патриарха константинопольского три речи к епископу Игнатию с изъяснением изречения «Премудрость еозда себе дом...». Новгород. 1898. С. 64.

[753] - В гл. 43 Григорий Синаит описывает Царствие Небесное, которое ему представляется «подобно скинии, сооруженной Богом как моисеева, в двух завесах имеющей образ будущего века. В первую скинию войдут все священники благодати, во вторую же как умственную войдут только те, которые здесь во мраке богословия, как священники, в совершенстве троично служили, имея Иисуса священноначалышком в Троице и первосвященником в этой сооруженной скинии, и светозарнее освящались его сиянием». См.: Сырку П. К истории исправления книг в Болгарии в XIV в. СПб., 1890. Вып. 2. С. 234.

[754] - Millet G. La dalmatique du Vatican. Les elus images et crovance. Paris. 1945.

[755] - Ibid. P. 22–24. PI. III. IV. V.

[756] - Ibid. P. 46.

[757] - Бурий В. J. Византщске фреске у 1угослави)'и. Београд, 1974. Сл. В.

[758] - Chatzidakis M. Mvstra. Athens, 1981. II. 39.

[759] - Радо/чиЬ С. Фреске Маркова монастыря и житие св. Василия Нового // Зборник ра- дова Сербской академии наук. Нови Сад. 1956. Кн. 49. С. 215–225.

[760] - Мирковий Л. Дали се фреске Маркова монастыря могу тумачити житием св. Василия Нового И Старинар. Београд, 1961. Т. 12.

[761] - Pelekanidis S.. Chatzidakis M. Kastoria. Athens, 1985. P. 106–119. Il

l 14.

762 - Амиранашвили НІ. Я. Грузинский художник Дамиане. Тбилиси, 1974.

763 - Там же. Ил. 34.

764 - Там же. Ил. 4.

765 - Мавродинова Л. Общие иконографические особенности в средневековой мону-ментальной живописи Грузии и Болгарии // II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси. 1977. С. 9 К).

766 - Евсеева Л. М. Две символические композиции в росписи XIV в. монастыря Зарзма //ВВ. 1982. Т. 43. С. 134 146.

767 - Там же. С. 137, 145 146.

768 - Pilz E. Trois sakkoi byzantins. Aiialise ieonographique. Uppsala, 1976. Здесь же под-тверждено мнение П. Джонсон о первом упоминании данного саккоса в ватиканском каталоге 1489 г.

769 - Millet G. Op. cit.

770 - Pilz E. Op. cit. P. 58–-61.

771 - Демина Н. А. О связях Андрея Рублева и мастеров его круга с искусством и культурой Киевской и Владимиро-Суздальской Руси // Андрей Рублев и его эпоха / Под ред. М. В. Алпатова. М., 1971. С. 134–136; Матвеева А. Б. Фрески Андрея Рублева и стенопись XII века во Владимире .'/ Там же. С. 150–162.

772 - Плугин В. А. Указ. соч. С. 42.

773 - Византия. Балканы. Русь. Иконы ХШ-XV веков; Каталог выставки. Государственная Третьяковская галерея. Август-сентябрь 1991 г. М.. 1991. № 62. С. 235–236.

774 - Антонова В. П.. Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи [ГТГ] : Опыт историко-художественной классификации. М.. 1963. Т. 1. Кат. 230. С. 285–290.

775 - Демина Н. А. «Троица» Андрея Рублева. М.. 1963. С. 55–57.

776 - Леонид ІКавелин). Житие преподобного и богоносного отца нашего Сергия Чудотворца и похвальное ему слово, написанное учеником его Епифанием Премудрым в XV веке. СПб.. 1885. С. 2.

777 - Лидса А. М. Образ Небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии /7 Иерусалим в русской культуре / Ред.-сост. А. Баталов. А. Лидов. М.. 1994. С. 22–23; Нер- сесян Л. В. К вопросу о происхождении и символическом содержании иконографии «О

тебе радуется» // РИ: Искусство Византии и Древней Руси: К 100-летию со дня рождения Андрея Николаевича Грабара. СПб.. 1999. С. 380–398.

[778] - Вздорнов Г. II. Указ. соч. С. 81.

[779] - Атштов М. В. Памятник древнерусской живописи конца XV в. Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М.. 1964. С. 46; Плугин В. А. Указ. соч. С. 46.

[780] - Алпатов М. В. Указ. соч.

[781] - Качалова И. Я. «Апокалипсис» в росписи Благовещенского собора II Благовещенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. Рукопись.

[782] - Galavaris G. Op. cit. Fig. 82.

[783] - Дмитревский //. Историческое, догматическое и таинственное изъяснение Божественной Литургии. М.. 1894 (perip. – 1993). С. 168.

[784] - Там же

[785] - Там же. С. 169.

[786] - Успенский Л. А. Богословие иконы в православной церкви. М.. 1989. С. 230–231; см. об этом также: Щенникова Л. А. Деисусный чин со «Спасом в силах» (истоки иконографии) // Благовещенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. Рукопись.

[787] - Дмитревский И. Указ. соч. С. 172. 310 и Маясова Н. А. Древнерусское шитье. М., 1971. С. 10. Табл. 3.

[788] - Маясова Н.А. Древнерусское шитье М., 1971 с.10 Табл.3

[789] - Там же. Табл. 5.6.

[790] - См. статью в наст, изд.: Лидов А. М. Византийский антепендиум: О символическом прототипе высокого иконостаса. С. 161–206.

[791] - HahnloserH. R. Le oreficerie della Pala d'Oro // La Pala d’Oro / A cura di IT. R. Hahnloser. R. Polaco. Venezia. 1994. P. 95. Tav. LXX.

[792] - Ibid. P. 106.

[793] - «II сделал в давире двух херувимов из масличного дерева... II поставил он херувимов среди внутренней части храма... И обложат он херувимов золотом» (3Цар. 6:23–28).

[794] - Ibid. P. 96.

[795] - Ibid. P. 98–100.

[796] - По описи первой половины XVII в., в первоначальном иконостасе Успенского собора Московского Кремля на деревянных «стоянцах». разделявших 21 икону праотсчсс- кого чина, были закреплены 43 херувима

и серафима (Описи московского Успенской собора, от начала XVII века по 1701 год включительно Ч РИН. СПб.. 1876. Т. 3. (Тб 308–309.413–414); чеканные изображения херувимов, укрепленные на вершине грехлопаетного завершения икон праотеческого чина, сохранились в иконостасе I роицктн о собора Троице-Сергиева монастыря (Троице-Сергиева Лавра: Художественные памятники. М.. 1968. Ил. 69). Характерно, что изображения херувимов в иконостасе Троицком собора, как. видимо, и кремлевского Успенского собора, были исполнены в рельефе г вызолочены, как и херувимы на темплоне в Рошиоло.

[797] - Lorenzoni O. Pala d'Oro di San Marco. Firence. 1965. P. 3. II. 23–27.

[798] - Frazer M. The Pala d'Oro and the Cult of St. Mark // XVI International byzantinislislci congress. Akten. Wien. 1982. S. 274. То же мнение высказал Г. Р. Ханлосср. см Я. R. Hahnloser. Op. cit. P. 81.

[799] - Я. R. Hahnloser. Op. cit. P. 136. Ipotesi A.

[800] - Цикл чудес ев. Евстратия по сторонам трехфигурного Деиеуеа известен на днем темплона XII в., сохранившегося в монастыре Св. Екатерины на Синае. См. Sinai Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Athens. 1990. P. 20. II. 20–22.

[801] - Hahnloser H. R. Op. cit. P. 96.

[802] - Frazer M. Op. cit. 1982. P. 274–275.

[803] - Лидов .4. М. Византийский антепендиум: О символическом прототипе высоком иконостаса (с. 161–206 в наст. изд.).

[804] - Там же. С. 181–183.

[805] - Mouriki D. The Cupola decoration of St. Herotheos near Megara // Archailogika analee ta. 1978. T. 11. P. 116–136

[806] - Ibid.

[807] - Mouriki D. The Old Testament Prefigurations of the Virgin in the Dome of thi Peribleptos of Mistra // Archailogika analecta. 1975. T. 25. P. 268.

[808] - Ibid. P. 267.

[809] - Ibid. P. 268.

[810] - Греческая или сербская икона второй половины XIV в. «Похвала Богоматери е ака фистом» в Успенском соборе Московского Кремля. См.: Византия. Балканы. Русь: Мко ны Xni-XV веков. Кат. 36. С. 223.

[811] - Данное истолкование высокого русского иконостаса близко его рассмотрению од ним из первых исследователей иконостаса Н. И. Троицким, который назвал его единун композицию образом рая. См.: Троицкий Н. 11. Иконостас и его символика // 1руды VII археологического

съезда в Москве в 1890 г. М.. 1897. Т. 4. С. 93–96.

[812] - Например, указанные выше иконы Страшного суда и Апокалипсиса, восходящи к монументальной живописи, как и богородичные житийные иконы (см.: Евсеева Л. А: Московские житийные иконы Богоматери XV XVI веков // Искусство Древней Руси Проблемы иконографии. М.. 1994. С. 69 90) и житийные иконы св. Георгия (ем : Г.«ггг ва Л. М. Московские житийные иконы Георгия Великомученика и их литературные ис точники // ТОДРЛ. 1985. Т. 18. С. 86 100).

[813] - Предварительную публикацию настоящей работы см.: Мельник А. Г. К истории и типологии русских высоких иконостасов XV – середины XVII в. // История и культура Ростовской земли. 1994. Ростов; Ярославль. 1995. С. 114–124.

[814] - Голубинский Е. История алтарной преграды или иконостаса в православных церквах // Православное обозрение. 1872. Второе полугодие. № 7–12; ('перовский II. Старинные русские иконостасы. СПб.. 1893; Голубинский Е. История русской церкви ЧОИДР. М.. 1904. Кн. 2. С. 195–207; Успенский Л. А. Вопрос иконостаса /7 Вести. Русского западно-европейского патриаршего экзархата. Париж. 1963. Ха 44. С. 223 255. Ильин М. А. Иконостас Успенского собора во Владимире Андрея Рублева // ДРИ: Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. XIV-XV1 вв. М.. 1970. С. 29^10; Истин 77. В. Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов // Там же. С. 41–56; Он же. Исторические основы древнерусского высокого иконостаса // Там же. С. 57–72; Филатов С. В. Проблемы взаимодействия станковой и монументальной живописи в памятниках архитектуры Московского круга конца XV XVI веков. М.. 1987. Дис. ... канд. искусствовед.; Сорокатый В. М. Новгородские иконостасы в XVI в., их состав и иконографические особенности // Русское искусство позднего средневековья. М.. 1993. С. 59–102. В данных работах см. более полную библиографию по рассматриваемому вопросу.

[815] - Филатов С. В. Проблемы взаимодействия станковой и монументальной живописи в памятниках архитектуры Московского круга конца XV-XVI веков. М.. 1987. Авторсф. дис. ... канд. искусствовед. С. 13.

[816] - Мельник А. Г. О символическом понимании некоторых форм храма в России позднего средневековья // Русская история: проблемы менталитета. Тез. докладов. М.. 1994, С. 69.

[817] - В азбуковниках XVI-XVII вв. слово «иконостас» имеет ряд различных значений, одно из которых – «деисус» (Ковтун Л. С.

Азбуковники XVI-XVII в.: Старшая разновидность. Л.. 1989. С. 195).

[818] - Е. Голубинский считал, что «у нас иконостас не назывался иконостасом до первой половины ХЛИ века» (Голубинский Е. История русской церкви. С. 214). Однако ныне известно. что слово «иконостас» в нынешнем значении стало употребляться по крайней мерс с конца XVII в. (См.: Словарь русского языка XI XVII вв. М.. 1979. Вып. 6. С. 222).

[819] - См., например: Калачев II. И. Писцовые книги XVI века. СПб.. 1872. С. 612. 621. Куприянов II К. Опись монастыря Николая чудотворца наЛятке. близ Рюрикова городища под Новгородом // Иэв. императорского археологического общества. СПб.. 1863. Т. 4. вып. 5. Стб. 427; Опись Кирилло-Белозерского монастыря 1601 г. (ОР РНК. Кир – Бел. Х» 71/1310).

[820] - Бицилпи //. А/. Элементы средневековой культуры. СПб.. 1995. С. 14–15.

[821] - Ильин Л/. А. Указ. соч. С. 33.

[822] - См.: Смирнова Э. С. Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода: XV век. М.. 1982. С. 289–290. 340–343.

[823] - Лепекова О. В. Иконостас 1497 г. Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (исследования и реставрация): Художественное наследие. М.. 1988. С. 208–319.

[824] - Ильин М. А. Указ. соч. С. 30–31.

[825] - Ильин А-/. /1. Указ. соч. С. 32; Зонова О. В. К вопросу о первоначальном художественном убранстве предалтарной стены московского Успенского собора // Проблемы русской средневековой художественной культуры. М., 1990. Вып. 7. С. 57–66.

[826] - Лепекова О. В. Указ. соч. С. 66.

[827] - Мельник А. Г. Иконостасы второй половины XV – начала XVI в. церкви Николы в Госгинополье /7 Сообщ. Ростовского музея. Ярославль. 1995. Вып. 8. С. 90–98.

[828] - См.: Подъянольский С. С. Каким же был иконостас Рождественского собора Ферапонтова монастыря? //Ферапонтовский сборник. М.. 1991. Вып. 3. Рис. 4. 5.

[829] - См.: Гусев П. Л. Новгород XVI века по изображению на Хутынской иконе «Видение пономаря Тарасия» // Вестн. археологии и истории, изд. С. Петербургским археологическим институтом. СПб.. 1900. Вып. 13. С. 53.

[830] - См.: Смирнова Э. С. Живопись Древней Руси. Л.. 1970. Ил. 31. 32, 33. 34. Приношу благодарность Татьяне Борисовне Вилинбаховой.

сообщившей мне дополнительные сведения об иконах данного иконостаса. Для рассматриваемой темы не существенно то, что. как теперь полагают, настоящий иконостас первоначально не принадлежал тихвинскому Успенскому собору

[831] - Мельник А. Г. Об иконостасах Преображенского собора Соловецкого монастыря Археология и история Пскова и Псковской земли. 1992. Псков. 1992. С. 48–50.

[832] - Соловьева И. Ц. К истории иконописного собрания Александро-Свирского монастыря // ТОДРЛ. СПб., 1993. Т. 48. С. 404.

[833] - См.: Масленицын С. II. Переславль-Залееский. Л.. 1975. С. 96.

[834] - Известно, что количественно по всей Руси XV–XVII вв. преобладали иконостасы, состоявшие из местного и деисусного рядов.

[835] - Меняйло В. А. Новые данные о творчестве Дионисия // ДРИ: Художественные памятники русского Севера. М.. 1989. С. 58.

[836] - См. воспр. в: Памятники Отечества. М.. 1994. Вып. 30. С. 38–39. Приношу благодарность Ольге Владимировне Лелековой. сообщившей мне данные о датировке икон этого иконостаса.

[837] - Кочетков II. А.. Лепекова О. В.. Подъянольский С. С. Кирилло-Бслозерский монастырь. М.. 1979. Рис. 54. 55. 57. Приношу благодарность Галине Олеговне Ивановой, сообщившей мне дополнительные сведения об этом иконостасе.

[838] - Меняйло В. А. Указ. соч. С.58.

[839] - Гордиенко Э. А. Большой иконостас Софийского собора (по письменным источникам) // НИС. Л.. 1984. Вып. 2(12). С. 215.

[840] - В этом случае имеется в виду иконостас Благовещенского собора, еще не получивший верхнего ряда праотеческих икон.

[841] - Данный вывод получен путем суммирования данных, имеющихся в следующих работах: Ткачева И. М. К вопросу о происхождении памятников древнерусской живописи из собрания Псковского музея-заповедника // Археология и история Пскова и Псковской земли: Тез. докладов. Псков, 1987. С. 13–15;

[842] - Сперовский П. Старинные русекие иконостасы. СПб.. 1893. С. 23 24.

[843] - Мельник А. Г. К истории иконостасов XVI XVII вв. храмов Соловецкого монастыря // Роль Архангельска в освоении Севера: Тез. докладов. Архангельск. 1984. С. 121

[844] - См.: Кукушкина М. В. Библиотека Соловецкого монастыря в XVI

в. // Археографический ежегодник за 1970 год. М., 1971. С. 368–371; Она же. Библиотека Соловецкого монастыря в XVI в. // Археографический ежегодник за 1971 год. М.. 1972. С. 341 .344; Георгиевский В. Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб.. 1911. Прилож. С. 1–22.

[845] - Ильин М. А. Указ. соч. С. 30; Бетин Л. В. Исторические основы... С. 71; Лазарев В. И. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.. 1983. С. 143. Примеч. 195.

[846] - Сперовский П. Старинные русские иконостасы //Христианское чтение. СПб.. 1892. С. 4–7; Успенский Л. А. Указ. соч. С. 234.

[847] - Попов Г. В. Иконостас Дионисия 1481 года: опыт исследования комплекса но письменным источникам // Успенский собор Московского Кремля. М.. 1985. С. 135.

[848] - Филатов С. В. Проблемы взаимодействия... С. 91–93; Сорокагпый В. М. Об иконостасе с праотеческим рядом и его развитии во второй половине XVI века // Русская художественная культура XV–XVI в: Тез. докладов. М.. 1990. С. 70; Он же. Новгородские иконостасы в XVI в. ... С. 80–82.

[849] - Названные авторы оперируют храмовыми описями самого конца XVI начала XVII в., экстраполируя их данные на более раннее время. Рискованность таких операций покажу на одном примере. В. М. Сорокатый. обнаружив в Описи Новгорода 1617 г. свидетельство, что в соборе новгородского Клопского монастыря тогда существовал высокий иконостас с праотеческим чином, датировал этот иконостас 1560-ми годами (Сорокатый В. М. Новгородские иконостасы в XVI в. ... С. 79–80). Однако, согласно опубликованной описи того же монастыря 1582 г., ни в одном из его храмов такого иконостаса не существовало (Гневутев Г. М. Церкви и ризницы трех монастырей Новгородской области по описи 7090 (1582 г.) // Сб. новгородского общества любителей древности. Новгород. 1910. Вып. 3. С. 1–4).

[850] - На первый взгляд, этому выводу противоречит наличие в иконостасе Благовещенского собора Московского Кремля икон праотечеекого чина, датируемых по стилю серединой – третьей четвертью XVI в. (Щенникова Л. А. Станковая живопись // Качалова И. Я.. Маясова Н. А.. Щенникова JT. А. Благовещенский собор Московского Кремля М.. 1990. С. 61). Однако датировка только по стилю весьма ненадежна и. в частности. С. В. Филатов относит эти иконы к началу XVII в. (Филатов С. В. О времени появления праотечеекого чина в русском иконостасе // Архитектурное наследие и реставрация. М.. 1992. С. 110). Болес того, они

представляют собой врезки в киоты XIX в. (Там же. С. 110). Каково же первоначальное назначение этих очень маленьких иконок неизвестно.

[851] - Сорокатый В. М. Новгородские иконостасы в XVI в. ... С. 82.

[852] - Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея. М.. 1977. С. 61.

[853] - См.: Филатов С. В. О времени появления... С. 106; Сорокатый В. М. Новгородские иконостасы XVI в. ... С. 62. 79–82.

[854] - О распространении в России Острожской библии см.: Сапунов Б. В. Оетрожская библия в русских библиотеках конца XVI XVII вв. // Федоровские чтения. 1981. М.. 1985. С. 160 –167

[855] - Мельник А. Г. К истории комплекса художественных памятников, поступивших в Ростовский музей из церкви села Гумснца // История и культура Ростовской земли. 1996. Ростов. 1997. С. 55– 57.

[856] - См.: Никопьский Н. К. Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII в.: 1397–1625. СПб.. 1897. Т. 1, ч. 1. С. 153: ОР РНБ. Кир.-Бел. № 71/1310. Л. 88–117 об.

[857] - См.: Изв. императорской археологич. комиссии. СПб., 1911. Вып. 41. С. 132.

[858] - См.: Мельник А. Г. К истории иконостаса Успенского собора Ростова Великого // ПКНО. 1992. М.. 1993. С. 340–341.

[859] - См. воспр.: Памятники Отечества. С. 38–39.

[860] - В данной классификации не учитывается наличие в некоторых иконостасах XV–XVII вв. рядов пядничных икон и завершений в виде иконы Спаса Нерукотворного. или Распятия с предстоящими, или ряда херувимов и серафимов

[861] - Кочетков И. А. «Спас в силах»: развитие иконографии и смысл // Искусство древней Руси: Проблемы иконографии. М.. 1994. С. 45–68.

[862] - 'Подобная идея была впервые предложена автором настоящей статьи несколько лет тому назад. См.: Кочетков И. А. Опыт генеалогического изучения икон // Литература и искусство в системе культуры. М., 1988. С. 281–287. Похожий метод использовала Э. П. Винокурова при датировке древнерусского медного литья. См. реферат ее кандидатской диссертации «Основные принципы классификации русской медной художественной пластики конца XVII-XVIII века». М., 1989. Э. П. Винокурова называет свой метод анализа « типологическим». По отношению к живописной иконе этот термин не подходит: во-первых, он уже используется в науке с другим значением; во-вторых, целью

исследования является не только выделении типов (редакций, вариантов), но также определение положения отдельных икон внутри типа и генеалогии самих типов.

[863] - Антонова В. II., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи [ГТГ]: Опыт историко-художественной классификации. М.. 1963. Т. 1. С. 326.

[864] - Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода: Середина XIII – начало XV века. М.. 1976. С. 206–207.

[865] - Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода: XV век. М.. 1982 .С. 192–198. .

[866] - См. примеч. 1.

[867] - В приведенных выше стеммах не всегда учитывалась хронология чинов. Это обьясняется двумя обстоятельствами: приблизительным характером существующих датировок и желанием упростить стемму и ее обоснование. Если из двух икон хронологически более поздняя оказывается на стемме генетически более ранней, то это означает наличие у ней более раннего протографа.

[868] - См. обзор этой литературы в нает. издании: Лидов А. М. Иконостас: итоги и перспективы исследования. С. 13–19.

[869] - Waller С. A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier // REB. 1993. Vol. 51.1’. 222.

[870] - Ibid. P. 222,223.

[871] - Вейцман К. Ранние иконы // Вейцман К.. Хадзидакие М.. Миятев К., Радойчич С. Иконы на Балканах. София; Белград. 1967. С. 14. Ил. 25–29.

[872] - IVeitzmann K. Icon Programmes of the 12th and 13th Centuries at Sinai // ДХАЕ. 19X4 (published 1986). P. 82–86. Fig. 15–17.

[873] - CM.: Weitzmann K. The monastery of Saint Catherine at Mount Sinaj. Vol. 1: The Icons. Princeton, 1976. N B 56. P. 91–93; Idem. Ikoncn aus dem Katharinenkloster auf dent Merge Sinaj. Berlin, 1980. N. 5; Chatzidakis M. Eikonis cpistylion apo to Agio Oros // ЛХАЕ. 1964. P. 377–382 (переизд.: Studies in Byzantine Art and Archeology XVII. Variorum. London. 1972); Galavaris O. Early Icons (from the 6th to 11th Century) // Sinaj: Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Athenon. 1990. P. 99. II. 12.

[874] - Walter C. Op. cit. P. 222.

[875] - Mouriki D. Icons from the 12th to the 15th Century // Sinai: Treasures of the Monastery of Saint Catherine. P. 106. II. 25–27.

[876] - Ibid. P. 106, 107.

[877] - Ibid. P. 106, 107.

[878] - Papageorginu A. Byzantines cikoncs tis Kyprou. Leukosia, 1976. S. 88. 89, eik. 55 a in; Vokotopoulos P. Byzantine Icons. Athens, [w. y.]. Cat. 131. P. 220.

[879] - Bvpul) B. Византфске фреске у JyiocjiaimjH. Бсоград. 1975. С. 51. Табл. XXXIII.

[880] - О связи идеи закрытой алтарной преграды с программой росписи Старо Нагори- чино см.: Grabar A. Deux notes sur I'histoirc dc likonostasc d aprcs des monuments de Jugoslavie // ЗРВИ. 1961. Т. 7. P. 403–411.

[881] - Fetmv K. Cli. Verdrangung dcr cschalologischcn Dimension der byzantinischen got- tlichcn Liturgie und ihre Folgen // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. СПб., 1995. Т. 1. С. 46. 47 Рус, вариант данной статьи см.: Фепьми К. Х. () вытеснении эсхатолог ического аспект Божественной литург ии историческим и его последствия //Журнал библейско-богословского общества имени апостола Андрея l'W6. K» 3. С. 70.

[882] - Фепьми К. Х. Указ соч. С 69.

[883] - См. примеч. 14.

[884] - Цаниленко Б. Окозрительный устав в истории богослужения русской церкви. Munchen, 1990 (Slavistische Beitrage. Т. 258). С. 10.

[885] - См.: Jludoe А. М. Указ. соч. С. 25–26. Явление, привлекшее внимание А. М. Лидо- ва. исследовал Р. Тафт: Taft R. The Byzantine rite: A short history. Collegeville, 1992. P. 78–84; Idem. Mount Athos: A late chapter in the history of the Byzantine rite // DOP. 1988. Vol. 42. P. 179–194.

[886] - См.: Бетин Jl. В. Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов // ДРИ: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV-XVI вв. М., 1970. С. 54, 55; Мусин А. Возникновение многоярусного иконостаса и древнерусское литургическое сознание // Иконостас: Происхождение – Развитие – Символика. Тезисы докладов. М.. 1996. С. 42-^44.

[887] - Там же.

[888] - См.: Шмеман А. Введение в литургическое богословие. Париж, 1960. С. 49.

[889] - The Dodekaorton from the Dionisiou monastery: The Holy Mountain of Athos (без года издания). Этот праздничный ряд, состоящий из 15 икон, насчитывал не меньше 16 икон – в нем отсутствует обязательное

«Рождество Христово».

[890] - Sophocleous S. Icons of Cyprus: 7th-20th century. Nicosia, 1994. P. 33–35. Fig. 10–11, 15–20.

[891] - Stilianou A., J. The painted churches of Cyprus: Treasures of Byzantine Art. London. 1985. P. 381. II. 225; Sophocleous S. Op. cit. P. 37. Fig. 26–31.

[892] - Sophocleous S. Op. cit. P. 38. 39. Fig. 35. 37.

[893] - Филатов В. В. Иконостас новгородского Софийского собора (предварительная публикация) // ДРИ: Художественная культура Новгорода. М.. 1968. С. 64, 65, 68, 70, 74, 76. Ил. С. 69. 71–73, 75, вклейка между с. 76, 77; Он же. Праздничный ряд Софии Новгородской: Древнейшая часть иконостаса Софийского Собора. Л., 1974 [б/п.]. Ил. 1–26; Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки. М., 1977. Т. 3. Кат. 946. С. 63. Ил. с. 62, 64–72; Гордиенко 3. А. Большой иконостас Софийского Собора (по письменным источникам) // НИС. Л., 1984. Вып. 2 (12). С. 213, 215; Трифонова А. И. Русская икона из собрания Новгородского музея. СПб., 1992. Ил. 16–27; Onasch К., Sclmieper A. Ikonen: Faszination und Wirklichkeit. Luzern,1995. Abb. S. 214,215.

[894] - LLImeudep Г. М., Сивак С. II. Архитектура интерьера новгородского Софийского собора и некоторые вопросы богослужения /7 125 лет Новгородскому музею: Материалы научной конференции. Новгород. 1991 С. 45–51; Тот же текст с небольшими изменениями см.: Литургия, архитектура и искусство византийского мира. С. 288–93. См. тезисы тех же авторов: Византийское искусство и литургия. Новые открытия: Тезисы научной конференции памяти А. В. Банк (11–12 апреля 1990) [ГЭ]. Л., 1991. С. 4–7.

[895] - Уже в XII в. существовали алтарные преграды, перекрывавшие пространство не только центральной, но и боковых частей алтаря, но иконы находились только в их средней части. См.: Бетин Л. В. Указ. соч. 1970. С. 47. Судя по данным археологии, такие преграды устраивались и в храмах домонгольской Руси. См.: Чукова Т. А. Алтарные преграды в домонгольской Руси. // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. С. 278. Однако нет решительно никаких оснований для реконструкции их иконного убранства.

[896] - Бетин Л. В. Указ. соч. С. 55; Бетин Л. В., Шередега В. II. Алтарная преграда Рож- дественскот собора Саввино-Сторожсвского монастыря // Реставрация и исследование памятников кулыуры. М.. 1982. Вып. 2. С. 54.

[897] - Несомненным признаком осмысления иконостаса как структуры, преграждающей алтарную часть храма от южный до северной стены, было строительство в среднерусских землях в конце XIV – начале XV в. храмов с каменными алтарными стенками, изолировавшими все пространство алтаря, вместе с жертвенником и диаконником. См.: Бетин Л. В., Шередега В. И. Указ. соч. С. 53.

[898] - Щенникова Л. А. О происхождении древнего иконостаса Благовещенскою собора Московского Кремля // Советское искусствознание’81. М., 1982. № 2. С. 81 129; Она же. О происхождении древнего иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // Куликовская битва в истории и культуре нашей Родины: Материалы юбилейной научной конференции. М.. 1983. С. 183–194; Она же. К вопросу об атрибуции праздников из иконостаса Благовещенского собора в Московском Кремле // Советское искусствознание. М., 1986. Г. 21. С. 64–97.

[899] - Осташенко Е. Я. Живопись Андрея Рублева и проблема атрибуции памятников, связанных с его именем: Особенности колористического мышления художника // Гуманитарная наука в России: соросовские лауреаты. Материалы Всероссийскою конкурса научно-исследовательских проектов в области гуманитарных наук 1994 г.: Филология. Литературоведение. Культурология. Лингвистика. Искусствознание. М.. 1996. С. 367–373; Она же. К проблеме ст иля Андрея Рублева (еще раз о праздничных иконах Благовещенского собора Московского Кремля) // ДРИ: Исследования и атрибуции. СПб., 1997. С. 113–134. К датировке благовещенских «праздников» началом XV в. недавно вернулась и Л. А. Щенникова: Щенникова Л. А. Древнерусский высокий иконостас XIV – начала XV века: итоги и перспективы изучения, см. статью в наст, изд.; Она же. Иконы праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московской) Кремля (иконографические этюды) // ДРИ: Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV-XV вв. СПб., 1998. С. 271–294.

[900] - Смирнова Э. С. Московская икона XIV-XVII веков. Л.. 1988. Кат. 99 103. С. 279, 280.

[901] - Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи [ГТГ|: Опыт историко-художественной классификации. М., 1963. Т. 1. Кат. 225. С. 273–276.

[902] - РГАДА. Ф. 235. Оп. 3. Ед. хр. 53.

[903] - Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и

художественный музей-заповедник. № 5636/462. Л. 60–67 об. См. характеристику данного документа: Голеизов- ский Н. К.. Дергачев В. В. Новые данные об иконостасе Успенского собора Московскою Кремля // Советское искусствознание. М.. 1986. Т. 20. С. 459. Примеч. 23. Сведения, почерпнутые из этого источника, отчасти использованы В. А. Плугиным и О. В. Лелековой (Ппугин В. А. Мировоззрение Андрея Рублева. М., 1974. С. 107, 108; Лепекова О. В. Иконостас Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. 1497 год: Исследование и реставрация. М.. 1988. С. 75. 76.

[904] - Ильин М. А. Иконостас Успенского собора во Владимире Андрея Рублева // ДРИ: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV XVI ив С. 29–40.

[905] - Голеизовский II. К., Дергачев В. В. Указ. соч. С. 467, 468.

[906] - Там же. С. 445 470. Рис. I 3. С. 447 449.

[907] - Лазарев В. П. Заметки о методологии изучения древнерусскою искусства // Лазарев В. II. Византийское и древнерусское искусство: Статьи и материалы. М.. 1978 С. 308; Голеизовскии //. К., Дергачев В. В. Указ. соч. С. 451.

[908] - Ильин М. А. Указ. еоч 1970. Ил. С’. 30.

[909] - Там же. Ил. С 31.

[910] - Гтейловский Н. К, Цергачев В. В. Указ. соч. С. 463. Примеч. 56.

[911] - Антонова В. И., Мнева Н. Е. Указ. соч. Т. 1. С. 275. Примеч. 4.

[912] - Врюсова В. Г. Андрей Рублев. М.. 1995. С. 69 – 74.

[913] - Самый ранний известный пример страстного ряда – исполненный, согласно порядной записи 1638 г., повелением царя Михаила Федоровича московскими мастерами для иконостаса собора Спасского монастыря в Арзамасе. См.: Шаханова В. М. Иконографический репертуар храмовой деревянной скульптуры Арзамасского уезда по описи середины XIX в. (опыт систематизации // Древнерусская скульптура: Проблемы и атрибуции. М., 1993. Вып. 2. С. 43.

[914] - Иикопаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977. Кат. 17–35. С. 50–58. Ил.; Бапдин В. И., Мануитна Т. Н. Троице-Сергиева лавра: Архитектурный ансамбль и художественные коллекции древнерусского искусства XIV-XVII вв. М., 1996. Ил. 37–56.

[915] - Из коллекций академика Н. IX Лихачева: Каталог выставки. СПб., 1993. Кат. 344. С. 139

[916] - Лепекова О. В. Указ. соч. С. 72–88.

[917] - Там же. С. 72.

[918] - Там же.

[919] - Кочетков И. А. Еще одно произведение Дионисия // ПКНО, 1980. Л., 1981. С. 261, 265 267.

[920] - Изв. имп. Археологического общества. 1861. Т. 5. Вып. 3–4. С. 162 и след.

[921] - Кочетков И. А. Указ. соч. С. 265. В данной реконструкции «Преполовение» ошибочно помещено на его «историческое» место, после «Сретения», а «Троица» – в конце ряда, после «Успения».

[922] - Николаева Т. В. Древнерусская живопись... С. 31, 35, 94, 95. Ил. 130, 131; Бал- |мн В. I/ Мануитна Т. Н. Указ. соч. С. 292. Ил. 221, 222.

[923] - См.: Смирнова Э. С., Лаурина В. К, Гордиенко З. А. Живопись Великого Новгорода XV век. М.. 1982. Кат. 77. С. 340–342. Ил. С. 548–553. О «Рождестве Христовом» см. гакже: L'Immagine dello Spirito. Icone dalle Terre Russe: Collezione Ambroveneto. Milano, 1996. Cat. 2; Смирнова Э. С. Русские иконы XIII-XVI вв. в собрании банка Амброзиано Пенею // ПКНО. 1996. М., 1998. С. 276,278. Ил. С. 274,275. О «Сретении», недавно обнаруженном Дж. Стюартом. См.: Sotheby's: Icons, Russian Pictures and Works of Art. London, Thursday 16-th июня 1994. London, 1994. Cat. 253. P. 74. II. p. 75.

[924] - Эта икона известна лишь по упоминанию Н. И. Репникова (Репников Н. Памятники иконографии упраздненного Гостинопольского монастыря // Изв. Комитета изучения древнерусской иконописи. Пг., 1921. Вып. 1. С. 19), достойному доверия, поскольку гос- тииопольские «праздники» легко опознаются по материальным признакам.

[925] - Согласно реконструкции А. Г. Мельника. См.: Мельник А. Г. Иконостасы второй половины XV-начала XVI в. церкви Николы в Гостинополье // Сообщ. Ростовского музея. Ярославль, 1995. Вып. 8. С. 90–98. Рис. 2. С. 94.

[926] - Последовательность остальных сюжетов: «Благовещение», «Рождество Христово». «Сретение», «Богоявление», «Преображение», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим», «Омовение ног», «Распятие», «Воскресение». См.: AlpatoffM. Der Tod in der altrussischen Kunst // Das Kunstblatt. 1927. Haft. 1. Abb. S. 35.

[927] - См.: Лаурина В. К. Об одной группе новгородских провинциальных царских врат // ДРИ: Художественная культура Новгорода. М.. 1968. С. 145–178.

[928] - Роланова И. В. Ростово-суздальская живопись XII-XVI веков. М., 1969. Ил. 82 [б. п.].

[929] - Иконы «Тайная вечеря» (КМРИ), «Снятие со креста», «Положение во гроб» (обе – ГТГ). Кроме того, сохранились «Воскресение» (ГГГ; см.: Гам же. Ид. 80. 84. 85. 88) и «Вознесение» (Сергиево-Посадский музей); См.: Воронцова Л. М. Иконы Сергиево-Посадского музея-заповедника: Новые поступления и открытия реставрации. Сергиев Посад. 1996. Кат.3.

[930] - Лепекова О.В. Указ. соч. С. 72. Примеч. 1.

[931] - Смирнова Э. С. Московская икона... Кат. 165–169. С. 37, 38, 299, 300; Рыбаков А. Вологодская икона: Центры художественной культуры земли Вологодской XIII XVIII веков. М.. 1995. С. 118, 120. Ил. 128–132.

[932] - См. список: Рыбаков А. Указ. соч. Ил. 128–132, аннот.

[933] - Седов Вп. В. Собор и колокольня Корнилиево-Комельекого монастыря: Утраченные памятники архитектуры XVI в // История и культура Ростовской земли. 1993. Ростов, 1994. С. 103–106.

[934] - Там же. С. 102.

[935] - Качурин Г. Л. Иконостас Новоспасского монастыря и его роль в русской художественной жизни XVII в // Материальная база сферы культуры: Монаетыри-культурные центры Отечества / Научно-информационный сборник. М., 1997. (РГБ, «Информкульту- ра»). Вып. 2. Схема с. 78.

[936] - См. примеч. 17.

[937] - Смирнова Э. С.. Лаурина В. К, Глрдиенко Э. А. Указ.соч. Кат. 8. С. 76, 78, 208,209. Ил. С. 73.412,413.

[938] - Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода: Середина XIII – начало XV века. М., 1976. Кат. 23, 31, 32, возможно – 37. С. 230, 231, 246–249, 257, 258. Ил. с. 338, 351–358, 373Смирнова Э. С., Лаурина В. К, Гордиенко Э. А. Указ.соч. Кат. 4.С. 192–198. Ил. С. 390–393.

[939] - Цанипенко Б. Указ. соч.

[940] - См.: Филатов В. В. Иконостас... С. 78–81. Ил. С. 78–81; Гордиенко Э. А. Большой иконостас... С. 215; Гордиенко Э. А., Трифонова А. И. Каталог серебряных окладов Новгородского музея-заповедника // Музей’6: Художественные собрания СССР. М., 1986. Кат. 3. С. 220, 221, 223. Ил. С. 221 (перечень икон дается по последнему изданию; судя по композиции сцены «Взятие под стражу», она может быть интерпретирована как «Поругание Христа, см.: Лепекова О. В. Указ.соч.

Рис. 16. С. 79).

[941] - Голубцов А. Чиновник новгородского Софийского собора // ЧОИДР. 1899. Кн. 2.

[942] - Гордиенко Э. А. Большой иконостас... С. 215.

[943] - Кылласова И. Л. Русская икона XIV-XVI веков: Государственный исторический музей. СПб.. 1988. Ил. 64; Алпатов М. В.. Родникова И. С. Псковская икона XIII-XVI веков. Л., 1990. Кат. 74–76, С. 306.

[944] - Алпатов М. В., Родникова Н. С. Указ. соч. Кат. 73,77. С. 306.

[945] - Hlavackova H.J. Ze shirck byvalcho Kondakova Institutu. Praha, 1995, Kat. 12 14 S. 34–36.

[946] - Там же.

[947] - Алпатов М. В., Родникова П. (’. Указ. соч. Кат. 84. С.307.

[948] - Там же. Кат. 105–113. С. 309,310.

[949] - Там же. Кат. 120 131, С. 312. И. С. Родникова полагает, что причиной включения «Троицы» в зтот чин была лнгиерстичсская полемика, с чем нельзя согласиться. Родникова II. С. О чиповых иконах середины XVI века из церкви Димитрия «на Пскове» (К вопросу о датировке) // Земля I кковская, древняя и современная: Тез. докладов к иауч- но-практич. конференции Псков, 1994. С. 15, 16.

[950] - Alpatov M. La «Trinite» dans Part byzantin ct Picone de Roublev // Echos d’Orient. 1927. T. 146. P. 24 Fig. 37. P. 32 (датирована концом XV в.). В. К. Лаурина датировала эти пращники рубежом XV-XVI вв. (Лаурина В. К. Новгородская иконопись конца XV – начала XVI века и московское искусство // ДРИ: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV-XVI в. С. 398. 405. Примеч. 31. вклейка «Сошествие во ад»). Позднее В. К. Лаурина датировала их серединой XVI в. {Лаурина В. К, Пушкарей В. А . Новгородская икона XII-XVII веков. Л.. 1983. С. 324. Ил. 195–197: «Распятие». «Снятие со креста». «Вознесение»). Э. А. Гордиенко издала «Преображение». «Вход в Иерусалим». «Сошествие во ад». «Успение» с датой – XVI в. {Гордиенко Э. А. История образования и изучения новгородского собрания древнерусской живописи // Музей'1: Художественные собрания СССР. М.. 1980. Ил. с. 167. 169.) Так же датирует чин А. Н. Трифонова {Трифонова А. Н. Указ. соч. Ил. 137–139). Еще несколько икон данного чина находятся в иконостасе церкви Василия в Овруче. О возможном создании чина в 1540-е годы. См.: Сорокатый В. М. Иконостас новгородской церкви Петра и Павла в Кожевниках // ДРИ: Исследования и атрибуции. СПб., 1997. С. 308. Примеч. 54.

[951] - Сорокатый В. М. Указ. соч. С. 307. Примеч. 7. Ил. с. 302, 304.

[952] - Трифонова А. Н. Иконостас Рождественского собора новгородского Антониева мо-настыря (XVI-XVIII вв.): Выставка. Новгород, 1988 [б. п.].

[953] - Антонова В. И.. Мнева Н. Е., Указ. соч. Т. 2. Кат. 414. С. 63, 64: Реставрация музейных ценностей в России. II триеннале: Каталог выставки. М.. 1996. Кат. 250. С. 65. Датировку памятников принято связывать со строительством в Борисоглебском монастыре храмов Бориса и Глеба и Благовещения (соответственно 1524–1526 гг. и 1522–1523 гг. См.: А /ельник А. Г. Новые данные по истории ансамбля ростовского Борисоглебского монастыря // Мельник А. Г. Исследования памятников архитектуры Ростова Великого. Ростов, 1992. С. 76, 78), но стиль этих икон позволяет отнести их создание к несколько более позднему времени. Оно могло быть сязано, например, с посещением монастыря Иваном Грозным в 1545 г. (см.: Там же. С. 84).

[954] - Реставрация музейных ценностей в СССР. Всесоюзная выставка: Каталог. М., 1985. Т. 1. С. 169 (даются списки всех сохранившихся икон). Ил. с. 273; Kunst uit Kazan: Catalogus. Zutphen, 1995. Cat. 9–13 S. 15–17.

[955] - Антонова В. П., Мнева И. Е. Указ. соч. Т. 1. Кат. 194, 195. С. 230, 231; Рыбаков А. Указ. соч. С. 31. 88 (здесь же – о происхождении данных икон, попавших в ГТГ из другой церкви Белозерска). Ил. 3 («Омовение ног»).

[956] - Лепекова О. В. Указ. соч. С. 77. Примеч. 2. Рис. 6 е. С. 87 (Здесь иконы датированы 1553 г.) Датировка, предложенная А. А. Рыбаковым (см. примеч. 88), соответствует стилю раскрытого памятника и согласуется с историческими сведениями. См.: Подъя- иопьский С.С. Успенская церковь в Белозерске // Культура средневековой Руси. JL, 1974. С. 180. Примеч. 8.

[957] - Не издана. См. список икон этого чина: Косцова А.С. Сто икон из фонда Эрмитажа: Живопись русского Севера XIV-XVIII веков. Каталог. Л.. 1982. С. 46; Она же. Древнерусская живопись в собрании Эрмитажа. СПб., 1992. С. 378.

[958] - Антонова В. II. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1966. Кат. 7. С. 34. Ил. 20, 21.

[959] - Skrobucha И. Ikonenmuseum Recklinghausen. Recklinghausen. 1981. Kat. 221. 265. S. 158, 163. Abb. 48. 122; Hausteiu-Bartsch E. Ikonen-Museum Recklinghausen. Munhen, 1995. S. 78. 79.

[960] - Hausteiu-Bartsch E. Zur Rekonstruktion der Festtagsreihe einer

Novgoroder Ikonostase des 15. Jahrhunderts //Cali. Arch. 1994. Bd. 42. S. 167 184.

[961] - См.: Антонова В. И. Указ. соч. Ил. 20. 21.

[962] - Рыбаков А. Указ. соч. С. 250. Ил. 260.

[963] - Николаева Т. В. Произведения мелкой пластики XIII XVII веков в собрании Загорского музея: Каталог. Загорск. 1960. Кат. 158. С. 331. 332; Она же. Древнерусская мелкая пластика XI-XVI веков. М.. 1968.14л. 72.

[964] - См. примеч. 95.

[965] - См. примеч. 82.

[966] - Антонова В. М., Мнева Н. Е. Указ. соч. Т. 2. Кат. 630. С. 212, 213. Ил. 77; Рыбаков А. Указ. соч. Ил. 75–78. аннот.

[967] - Иконы «Воскресение», с клеймами: 1568 г. Дионисия Гринкова и конца XVI н. (Вологодский музей). См.: Рыбаков А. Указ. соч. Ил. 62, 68, анног.; «Богоматерь Владимирская», с клеймами: конца XVI в. из Благовещенского собора в Сольвычегодске (Искусство строгановских мастеров: Реставрация. Исследование. Проблемы. Каталог выставки. М.. 1991. Кат. 8. С. 36.40) и начала XVII в. Прокопия Чирина (ГРМ). См.: «Пречистому образу Твоему поклоняемся...»: Образ Богоматери в произведениях из собранияРусского музея. СПб.. 1995. Кат. 90. С. 159).

[968] - Сорокатый В. А/. Новгородские иконостас!»! в XVI в.: Их состав и иконографические особенности // Русское искусство позднего средневековья. М.. 1993. С. 82– 88

[969] - Качалова И. Я.. Маясова Н. А.. Щенникова Л. А. Благовещенский собор Московского Кремля: К 500-летию уникального памятника русской культуры. М., 1990. С. 71 Ил. 210–216.

[970] - Успенский Л. А. Вопрос иконостаса. Париж. 1963. С. 234 (Отд. отт.).

[971] - Сперанский И. Старинные русские иконостасы // Христианское чтение. СПб..1882. Ч. 1. С. 7: Голубинский Е. История русской церкви. М.. 1907. Т. 2, ч. 2. С. 350: Лазарев В. Н. Заметки о методологии изучения древнерусского искусства // Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. М.. 1978. С. 308: Мельник А. Г. Основные типы русских иконостасов XV- XVII вв. (в наст. изд.).

[972] - Филатов С. В. Письменные источники о составе иконостасов XVI в. // Архитектурное наследие и реставрация. М.. 1984. С. 123–128.

[973] - Сорокатый В. М. Новгородские иконостасы XVI в.: Состав и иконографические особенности // Русское искусство позднего

средневековья. М.. 1993. С. 59–10.3.

[974] - Писцовые книги Московского государства. Ч. 1. Писцовые книги XVI в Изд. под ред. Н. В. Калачова. СПб.. 1872.

[975] - Там же. С. 619.

[976] - Пророческий ряд иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля середины XVI в., пророческий ряд иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерекого .монастыря 1497 г.

[977] - Сорокатый В. М. Указ. соч. С. 62

[978] - Опись Новгорода 1617 года / Под ред. В. JI. Янина. М.. 1984. Вып. 3. ч. I. С. 95.

[979] - Там же. С. 53.

[980] - Сорокатый В. М. Указ. соч. С. 80.

[981] - Савваитов П. Строгановские вклады в Сольвычегодский Благовещенский собор по надписям на них: С приложением описи 1579 г. СПб.. 1886. С. 2.7 24.

[982] - СипкинА. В. Строгановское лицевое шитье. Дис.... канд искусствоведения. М.. 1992.

[983] - Вкладная книга Троице-Сергиева монастыря. М.. 1987. С. 29.

[984] - РИБ. СПб.. 1876. Т. 3. Стб. 308.

[985] - Толстая Т. В. Успенский собор Московского Кремля. М.. 1979. С. 29. примеч. 13

[986] - Плугин В. Мировоззрение Андрея Рублева. М.. 1974. С. 103.

[987] - Попов Г. В. Иконостас Дионисия 1481 года: опыт исследования комплекса по пись-менным источникам //Успенский собор Московского Кремля. М.. 1985. Примеч. 48

[988] - Опись строений и имущества Кирилло-Белозерекого монастыря 1601 года. СПб.. 1998. С. 85.

[989] - Опись Свияжского Богородицкого мужского монастыря 1614 г. Казань. 1892 С. 6–7.

[990] - См.: Лелекова О. В. Иконостас Успенского собора Кирилло-Белозерекого монастыря: 1497 год. М.. 1988. С. 15

[991] - ЛОИИ. Кол. 2, Д. 137. Л. I 1

[992] - Переписная книга Московского Благовещенского собора XVII в. // Сборник на 1873 г.. издаваемый Общее том древнерусского искусства при Московском Публичном музее. М . 1871 С К (далее Переписная книга)

[993] - РИБ. СПб.. 1875. Т. 2. С. 1117 (Опись Софийского Успенского собора в г. Вологда 1641 Апреля 2).

[994] - См.: Памятники Отечества. М.. 1991. Т 1. С. 39.

[995] - Сокопов М. II. Переписные книги Костромского Ипатьевского монастыря 1595 года. М., 1890. С. 6.

[996] - Опись Антониева монастыря за 1696 г. // Тр. XV археологического съезда в Новгороде 1911 г. М.. 1914. С. 252.

[997] - Переписная книга. С. 8. Образ Спаса Нерукотворного представлен в центре полу-фигурного праотеческого чина из Никольского единоверческого монастыря в Преображенском. который хранится в фонде музея «Коломенское».

[998] - Сорокатый В. М. Указ. соч. С. 79.

[999] - Успенский А. II. Вопрос иконостаса. Отдельный оттиск. 1963. С. 240.

[1000] - См.: Сергеев В. Н. Надписи на иконах праотеческого ряда иконостаса и апокрифические «Заветы 12 патриархов» // ТОДРЛ. М.. 1974. Т. 29.

[1001] - Подлинник иконописный / Под ред. А. и. Успенского. Изд. С. Т. Большакова. М.. 1903.

[1002] - Флоренский П. А. Иконостас. М.. 1995. С. 61.

[1003] - Мидлер Н. Е. К вопросу о литургическом смысле иконостаса // Материалы юбилейной научно-практической конференции. Серпухов. 1966. С. 66–76.

[1004] - См.: Подобедова О. И. Московская школа живописи при Иване IV. М.. 1972.

[1005] - Музей «Московский Кремль». Ф. 3. Д. 88. JI. 16.19: Ф. 3. Д. 90. JI. 36–38 об. В XVIII XIX вв. вместо утраченных или обветшавших к нему были добавлены три иконы и юм числе центральная – Господь Саваоф. Таким этот ряд существует и сегодня.

[1006] - Доски с древней живописью тонкие, безжалостно опиленные со всех сторон. Они НМciot четырех- и пятиугольную форму. Ширина дощечек с древней живописью колебас |ся о! 13 до 21 см. а максимальная высота составляет 19 см у четырехугольных врезкой и 26 см у пятиугольных. Очевидно, что при опиливании досок общую композицию старались сохранить, и только в трех случаях из двенадцати это не удалось. Я сознательно не беру во внимание интереснейшую предисторию этого ряда с 1634 по 1771 г.. отраженную в описях соборного имущества.

Пока неизвестны документы о том. в связи с чем практически заново создан праотеческий ряд в иконостасе второй половины XVIII в. и как связана древняя живопись врезков с иконами этого же ряда предшеству-ющет времени. Ситуация вторичного использования икон при создании целого комплекса – в данном случае, целого ряда в иконостасе – сама по себе уникальна. Этому со временем должно быть найдено объяснение.

[1007] - Музеей «Московский Кремль». Ф. 3. Д. 90. JI. 36–38 об.

[1008] - Там же. Ф. 3. д. 84. JI. 20 об.

[1009] - Анфологион. Львов, 1638. Л. 0^1 об.

[1010] - Ильин М. А. Русское шатровое зодчество. Памятники середины XVI в. М., 1980. С. 126.

[1011] - Святые, соименные членам императорской семьи, написаны на голубом фоне, остальные на золотом.

[1012] - См.: Сорокатый В. М. Указ. соч. Примеч. 107. С. 100.

[1013] - См.: Гордиенко '). А. Большой иконостас Софийского собора (по письменным источникам) // НИС. М.. 1984. Вып. 2 (12). С.223.

[1014] - Качалова II. Я, Мансона //. А., Щенникова Л. А. Благовещенский собор Московской) Кремля М.. 1990. С. 60 61.

[1015] - * ’Эта статья не могла бы быть написана без внимательного участия Л. И. Лифшица. помогавшего автору при работе над выбранной темой разного рода материалами и советами. а также без внимания и поддержки И. Л. II[алиной Приношу также глубокую благодарность, Л М. Лидову за его ценные замечания.Как свидетельствуют тексты и изображения в миниатюрах и сохранившиеся памятники, древнейшие царские врата в странах ви зантийского круга могли иметь как деревян-ную. так и металлическую основу и бывали обложены серебряными и золоченными пластиками (как царские врага в Св. Софии в Константинополе или в соборе Рождества Пресвятой Богоматери в Боголюбове XII в.), были украшены орнаментом и рельефами из слоновой кости или дерева (как древнейшие царские врата из монастыря Хиландар на Афоне XI в.), изображениями в технике золотой наводки на меди (как «Лихачевские» царские врата середины XIV в. из собрания ГРМ). а также живописью, искуснейшей -золоченой резьбой (как царские врата XVI в. из церкви Исидора Блаженного в Ростове). О материалах, которыми украшались алтарные преграды в домонгольское время, см.: Чуко- ва Т. А. Алтарные преграды в зодчестве домонгольской Руси // Литургия, архитектура и искусство византийского мира / Ред.-сост. К. К. Акентьев.

СПб.. 1995. Т. 1. С. 273–287

[1016] - 'Это рассматривалось внутри проблемы происхождения иконостаса: Филимонов Г. Ц. Церковь св. Николая Чудотворца на Липне. близ Новгорода: Вопрос о первоначальной форме форме иконостасов в русских церквах. М., 1859; Горностаев И. II. Византийские царские двери с Афона // Изв. Императорского археологическою общества. СПб.. 1861.Т. 3. С. 205 211; Голубинский К. К. История русской церкви. М., 1904. Т. 1, ч. 2.С. 195 –215; М.. 1911. Т. 2. ч. 2. С. 343–354; Лебединцев II Г. () С и. Софии Киевской /7 Тр. III археологического съезда в Киеве. 1874 г. Киев. 1878 Г. 1. С. 78 90; Протасов /I. И Алтарные преграды в пещерных храмах Апулии // Светильник. 1915. № 9– 12. С. 49 –69

[1017] - Сперовский Н. Старинные русские иконостасы // Христианское чтение. 1891. Нояб.-дек. С. 337–353; 1892. Март-апр. С. 162–176; Май-июнь. С. 321–334; Июль авг. С. 3–17; Нояб.-дек. С. 522–537; 1893. Сент.-окт. С. 321–342.

[1018] - 4 Бобринский А. А. Народные русские деревянные изделия. М.. 1914. Вып. 12; Собо- лев Н. Н. Русский орнамент. М.. 1948; Смирнова Э. С. Живопись Великого Новшрода XIII-XV вв. М.. 1975. С. 166–170; Пуцко В. Царские врата и з Кривецкого погоста: К истории алтарной преграды на Руси //ЗЛУ. 1975. Т. 11. С. 53–78; Плешанова II. II. Два памятника древнерусской резьбы по дереву в собрании ГРМ // Сообщ. ГРМ. М., 1974. Т. 10. С. 107–113; Бочаров Г. Н. Два памятника прикладного искусства из Кир ил л о-Белозерского монастыря // ДРИ: Художественные памятники русского Севера. М.. 1989.С.243–249 и др.работы.

[1019] - Троицкий Н. II. Иконостас и его символика // Православное обозрение. 1891 Аир. С. 696–719; Сперовский Н. Указ. соч.

[1020] - Это подтверждается миниатюрами рукописей: Гомилии Иакова Коккиноиафекого (Vat., gr. 1162, XII в.): Stomajolo С. Miniature delle Omilie di Giakomo Monaco. Cod. Vatic, gr. 1162 deU'Evangeliario greco Urbinate (Cod. Vatic. I Jrbin 922). Roma, 1910. lav. 4. 27. 29. 30, 36,40. 80. 90; во фресках Софии Охридской в сцене причащения апостолов царские врата с полукруглым верхом закрывают переднюю сторону престола. А. Грабар указывал, что закругленная форма навершия врат могла встречаться в алтарных преградах еще до 1100 г.. а до этого, как он полагает, в доиконоборчеекий период, врата представляли собой прямоугольные филенчатые двери без навершия, высотой с парапеты преграды; И. И. Горностаев отмечал в 1861 г.. что уже «в IX в. зависимость величины царских дверей от балюстрады прекращается», так как столбцы

в среднем проходе «делаются на 4 или 5 вершков выше балюстрады» (см. примеч. 2).

[1021] - 7 Г. Д.Филимонов, И. И. Горностаев. А. Грабар, занимаясь вопросом первоначальных форм царских дверей, выражали недоумение по поводу их малых размеров в высоту, не находя этому объяснения: Горностаев II. II. Византийские царские двери с Афона С. 205–211; Филимонов Г. Д. Церковь Николая Чудотворца на Липне близ Новгорода: Вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских церквах. М.. 1859. На с. 31 Г. Д. Филимонов пишет: «Небольшая вышина, как видно, была отличительной чертой царских дверей древнейшего периода. В самых русских церквах они, с удалением в древность, становятся все ниже, так что форма их в древнейших церквах возбуждает недоумение, каким образом, при высоком росте, входили в них священнослужители?»

[1022] - Kalavrezou-Maxeiner I. The Knotted column // Forth Annual Byzantine Studies conference: Abstracts of Papers. Ann Arbor. 1978. P. 31–32.

[1023] - Baldwin Smith E. Architectural symbolism of Imperial Rome and the Middle ages. Princeton. 1956: Revel-Neher E. I/Arche d'alliance dans Part juif et chretien du second au dixieme siecles. Paris. 1984; Ferher S. The Temple of Solomon in Early Christian and Byzantine Art/7 The Temple of Solomon / Ed. J. Gutmann. Missoula. 1976. P. 45 73; ('aim W. Solomonic elements in Romanesque Art // The Temple of Solomon / Ed. J. Gutmann.Missoula, 1976. P. 21 43.

[1024] - ГТГ: Каталог собрания: Т. I. Древнерусское искусство X начала XV в. М., 1995. С. 73–74. Кат. 17: Пуцко В. Царские врата из Кривецкого погоста. С. 53 78.

[1025] - Iconc Russc in Vaticano. Rome,. 1989. P. 75. 138.

[1026] - Померанцев II. П., Маспеницын ('. II. Русская деревянная скульптура. М., 1994. Табл. 58 71

[1027] -

[1028] -

[1029] -

[1030] -

[1031] -

[1032] -

[1033] -

[1034] -

[1035] -

1036 _

1037 _

1038 _

1039 _

1040 _

1041 _

1042 _

1043 _

1044 _

1045 _

1046 _

1047 _

1048 _

1049 _

1050 _

1051 _

1052 _

1053 _

1054 _

1055 _

1056 _

1057 _

1058 _

1059 _

1060 _

1061 _

1062 _

1063 _

1064 _

1065 _

1066 _

1067 _

1068 _

1069 _

[1070] -

[1071] -

[1072] -

[1073] -

[1074] -

[1075] -

[1076] -

[1077] -

[1078] -

[1079] -

[1080] -

[1081] -

[1082] -

[1083] - Ou.spenskv /., Lo.sskv W. Г)сг Sinn dor Ikonen. Hern. Oltcn. 1452. S. 67.

[1084] - Примеры типа Б западной разновидности ем.: Ecxikon der christlichen Ikonographic – Hrsg. E. Kirschbaum. Freiburg u.a.. 1994. Bd. I. S. 12.

[1085] - Примеры XIV XV вв. ем.: Millet G. Broderies religieuses de style by/.anlin. Paris. 1946. P. 62. 83– 84: Маясова II. А. Древнерусское шитье. М.. 1971. Ил. 10. 24; Средневековое лицевое шитье. Византия. Балканы. Русь: Каталог выставки. М.. 1991. Ил 36. С. 54–55.

[1086] - Наиболее ранний пример – икона XIII в. из монастыря Св. Екатерины на Синае. Архитрав 757 из собрания монастыря, первое цветное воспр.: Hither l\ Ileilige Beige Sinai. Athos. Golgota: Ikonen. Fresken. Minialuren. Zurich: Einsiedeln; KOln. 1982. Abb. 119. Описание и комментарий ем.: IVeitzniann K. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons. Vol. 1: From the sixth to the tenth century. Princeton. 1976.

[1087] - Вот некоторые примеры возможных соотношений. В Преображенском соборе псковского Спасо-Мирожского монастыря (XII в.): фреска Тайной вечери типа Б и апсиде. типа А на западной стене над входом; в иконостасе Троицкого собора Троице- Сергиевой лавры (1420-е годы) парная икона типа Б (Причащение под двумя видами) видна дважды: на сени Царских враг и в центральной части праздничного ряда следом за Тайной вечерей и Омовением ног; в Благовещенском соборе Московской) Кремля (1547–1551): тип Б в центральной апсиде, тип А – на северной

стене алтаря и качестве парной к Омовению ног на южной стене.

[1088] - В рукописях Евангелия изображение Тайной вечери сопровождает рассказ об чтом событии (Мф. 26. Мк. 14. Лк. 22. Ин. 13). В западных Псалтирях мотив Тайной вечери связан с текстом Пс. 40:10. который цитируется в рассказе о пасхальной трапезе Иисуса в Ин. 13:18 и акцентирует внимание на предательстве Иуды. В православном чине утрени Великого четверга на чтом тексте основан один из стихов к стихирам на стиховне. В восточных рукописях Псалтири изображение Тайной вечери может появляться рядом е текстом Пс. 109:4 (Хлудовская Псалтирь IX в.), подчеркивая роль Христа-пер воевященника «по чину Мсльхиеедекову». или рядом е Не. 144:15 16 (Киевская Псалтирь 1355 г.). Согласно реконструкции, в литургии Иоанна Златоуста последний tckci служил ки нон и ком и пелся во время причащения верных, ем.: Кинриан (Кери). Евхаристия. Париж. 1947. С. 75. В западной богослужебной традиции стихи 11с. 144:15 16 сохранились в качестве gratluale в чине мессы праздника Тела Господня.

[1089] - См.: Penkova B. Mural paintings in the refectory of Bakovo monastery and the tradition of Mount Athos // Cyrillomethodianum. 1991–1992. V. XV XVI. Г. 52 54. Лиі. no иконографическим программам трапезных см.: Ibid. Notes 3 –15. Тайная вечеря при игуменском месте в трапезной Лавры Св. Афанасия на Афоне воспр.: Кондаков //. //. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб.. 1902. Табл. VI.

[1090] - Сама преграда относится к XIII в., ем.: Kh.s-Bunne.ster О. П. Е. A Guide to the Ancient Coptic Churches of Cairo. Giza (le Caire). |б. г.|. И 20.

[1091] - См.: Реформатская А/. I. Падврагная сень из села Благовещенье /.' ДГИ: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств: XIV XVI вв. М.. 1970 С. 478–487. воспр. с. 474.

[1092] - См., например: Щенникова Л. А. Иконостас Дм и гриевекого придела Успенскою собора и «антикварная» реставрация начала XX века // Успенский собор Московскою Кремля: Материалы и исследования М . 1985. Ил. 53. С. 167; Трифонова А. II Резное дерево XIV XVII веков Повюрод. 1990. Ка 1. 14.21.

[1093] - Русская деревянная скульптура М 1994. Ил. 58 па с. 93. ил. на е. 104

[1094] - Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева / Авт. сост. А. А. Салтыков. Л.. 1981. Ил. 25.

[1095] - Троице-Сергиева лавра: Художественные памятники. М.. 1968. Ил. 122. См. о ней: Там же. С. 106.

[1096] - Добровольская Гнедовский Б. Ярославль. Тутаев: Архитектурно-художественные памятники. М.. 1981. Ил. 29.

[1097] - Русская деревянная скульптура. Ил. 223.

[1098] - Государственный Русский музей. М.. 1991. Ил. 200. С. 227.

[1099] - В пересмотре под этим углом зрения, очевидно, нуждается весь тот материал, который накоплен в западноевропейских исследованиях иконографии Тайной вечери, из которых наиболее существенны: Dobbert E. Das Abendmahl Christi in der bildendcn Kunsl bis gegen den SchluB des 14. Jh. // Repertorium fttr Kunstwissenschaft. 1890–1895. Rd. 13. 15, 18; llobergM. L'Eucharistie dans l'Art. Grenoble; Paris. 1946. T. 1– 2; IVessel K. Abendmahl und Apostelkomnumion. Recklinghausen. 1964. Русская традиция этого образа еще не была предметом монографического исследования.

[1100] - Prumm K. Das antike Heidentum nacli seinen Grundstromungcn. Miinchcn. 1942. S A 06.

[1101] - В одном из аккадских текстов о нисхождении Иштар в подземный мир она. стоя перед воротами «страны без возврата», грозится, что если ее не впустят, то она выпустит «мертвецов, поедающих ж ивых» и тогда «более живых умножатся мертвые». и угроза действует (ем.: Мифы народов мира: Изд. 2-е. Т. 2. М.. 1992. С. 648

[1102] - Wiebach S. Die agyplische Scheintiir. Hamburg. 1981.

[1103] - См.: I.exikon dcr agvptisehen Baukunst. Hrsg. D. Arnold. 1994. S. 226; Haeny (I Zu ilen Plattcn mil Opfertischszenen aus Heluan und Gisch // Aufsatze zum 70. Geburtstag von II Kicke Wiesbaden. 1971.

[1104] - СМ.: Das Totenbuch der Agvpter / Eingeleitet. iibersetzt und erliiutert von E. Hornung. /in id). MUnehen, 1990. S. 299–301.

[1105] - Kunze A/. imi. Die Antikensammlung im Pergamonmuseum und in Charlottenburg. Mam/ a Rh.. 1992. S. 90. Именно для этот периода отмечается воздействие египетских религиозных представлений на греческие. На счет египетского влияния принято относи п. идею божественной природы людей и их бессмертия и связывать греческий культ героев с египетскими формами культа «преображенных» умерших. Философское предание связывало возникновение идеи бессмертия человека с фигурой Ферекида Сирос- екого. жившего в VI в. до н. э. Традиция видела в нем посредника между семитско-египетскими представлениями о жизни и смерти и пифагореизмом. Византийский лексикон Суда сообщает мнение о том. что Ферскид «был учителем Пифагора, а г самого на-ставника не было: он сам себя выучил, приобретя

тайные книги финикийцев» (Фрагменты ранних греческих философов / Подгот. А.В.Лебедев. Ч. 1. М.. 1989. С. 85).

[1106] - Kurtz D. C., Boardman ./. Thanalos: Tod und Jenseits bei den Griechen. Mainz a. Rh.. 1985. S. 283. Мотив загробной трапезы на греческих стелах обычно рассматривается как производный от вшивных рельефов в честь героев и понимается как образ героизации умершего, ем.: Ibid. S. 282; Garlau P. The (тгеек way of death. New York. 1985. P. 70–71.

[1107] - Moscati S. Die Karthager: Kullur und Religion einer anliken Seemacht. Stuttgart; Ztlrieh. 1996. Abb. S. 122. 123. /(ругая группа карфагенских надгробий продолжает традицию египетских изображений умершего на пороге своей гробницы (ил. ем.. Ibid.S. 103 132).

[1108] - м.: Wiebach S. Die agyplische Scheintiir. Hamburg. 1981.1./. S. 22; 2.3. S. 27. Нередко сцены загробного пира изображались у гтруеков и на по-гребальных урнах, как греки изображали его на своих лскнфах. выполнявших в качестве вместилища умершего ту же функцию, чго и погребальное сооружение или саркофаг. На крышке саркофага может помещаться скульптура возлежащего умершею е пиршественным сосудом в руке (см., например, воспр. крышки саркофага II в. до н. •. из Кьюзи: Искусство зтруеков и Древнею Рима. М.. 1982. Ил. 67-а) мотив, нашедший широкое распространение в римском погребальном искусстве.

[1109] - Agypten. Schiitze aus dem WUstensand: Kunst und Kultur dcr Christen am Nil Wiesbaden. 1996. Kat. 424 с интерпретацией, отличной от моей. Архитектурная композиция в рисунке савана лишний разубеждает в символическом изоморфизме погребального сооружения и погребального покрова как видов защитной оболочки для умершею.

[1110] - Ср. в рукописи 1663 г.: Cramer M. Koptische Buchmalcrei. Recklinghausen. 1964. Abb. 123. 124.

[1111] - Свод изображений трапезы см.: Bour R.-S. Eucharistie d’apres les monuments de I 'anti quite chretienne // Dictionnaire de Theologic catholique. Paris. 1913. T. 15. Col. I 183 1210

[1112] - Boenp. ем.: Wilpert ,/. Die Malereien der Katakomben Roms. Freiburg i. Hr.. 1903 Tafelband. Taf. 62.2. Textband. Fig. 49; cp. S. 518.

[1113] - Ibid. Tafelband. Taf. 167.

[1114] - Ibid. Tafelband. Taf. 132.

[1115] - Grabar A. Die Kunst des frUhen Christentums: Von den ersten Zeugnissen christlichci Kunst bis zur Zeit Theodosius' I. Miinchen. 1967. Abb. 110.

[1116] - Обзор основных источников см.: Der Kleine Pauly: Lexikon der Antike. MUnehen. 1979. Bd. I. Sp. 1361; Bd. III. Sp. 951 952; Krautheimer R. Mensa Cocmeterium Martirium // Call. Arch. 1960. T. 11; Goodeuough E. R. Jewish Symbols in the Greco-Roman Period. New York. 1964. Bd. VI. P. 171; Fevrier P-A. Le culte des morts dans les eommu- nautes chretiennes durant le 3e siecle //Atli del IX Congresso Intcrnazionalc di Archeologia Christiana (Roma. 21–27 Settembre 1975). Vol. 1: I monumenti cristiani preconstantiniam. Citta del Vaticano. 1978. P. 211–302 (доклад]. 303–329 | дискуесия]: Trombley F R. Hellenic Religion and Christianization. New York; Koln. 1993. Vol. 1.

[1117] - Wilpert.J. Die Malereien der Katakomben Roms. Tafelband. Taf. 193.

[1118] - О соотношении трапезы в погребальном культе и в предании о Тайной вечере е точки зрения мифологической основы и семантики основных персонажей см.: БаС- рикМ. Трапеза между миром живых и миром мертвых: nekrodeipnon и Тайная вечеря ‘ Czlovviek – dzielo – sacrum. Opole. 1998.

[1119] - См., в частности: Живов В. А/. «Мистагогия» Максима Исповедника и развитие византийской теории образа // Художественный язык средневековья. М.. 1982. С. 109 115.

[1120] - В одной из наиболее ранних дошедших до нас евхаристических молитв той. которую в апокрифе «Деяния Иоанна» (II–III вв.) апостол Иоанн Богослов произноси! во время своею последнего богослужения перед смертью. – символ двери занимаем первое место в ряду именований Иисуса: «Славим Твой вход, (дарованный в) двери» (Neutestamcntliche Apokryphen in deutscher IJbersetzung / Hrsg. W. Schneemelcher. Bd. 2 Apostolisches. Apokalypsen und Verwandtes: 5. Aufl. Tiibingcn. 1989. S. 187). Во многом, в частности, в мотиве двери, симметричным птой анафоре оказывается текст гимна, ис-полняемого в апокрифе Иием ом во время Тайной вечери: «Я еемь дверь / тебе, стучащемуся в меня» (Бобрик М. Иисусов танец в «Деяниях Иоанна» и «радение» в хлыстовстве: Гипотеза общности происхождения//Уч. зап. Российского православною университета ап. Иоанна Богослова. М.. 1996. Вып. 2. С. 228).

[1121] - Rom. VII. См Ignncc d'Antioehe. Polycarpe de Smyrne. Eettrcs. Martvre de Polvearpe / Ed. P Camelol Paris. 1958. (Sourses ehreliennes. T. 10). P. 136 137. Русским переводом П. Преображенского (репр.: Писания мужей апостольских. Рига. 1994) следует пользоваться е осторожностью, так как он расширен толкованиями, никак не выделенными переводчиком

и издателями.

1122 - В эпоху гонений готовность к смерти как подражание жертве Христа становится идеалом христианской этики. В рассказе Евсевия о мученичестве Иакова, «брага Господня» и первого епископа Иерусалима, «дверь Иисуса» есть истинное Спасение в мученической смерти, за порогом которой пришельца ожидает восседающий на троне Спаситель: «Некоторые ... спрашивали у Иакова: что такое дверь I-iucvca? И он отвечал им, что Иисус есть Спаситель». И далее: «Книжники и фарисеи поставили Иакова на крыло храма и закричали: Праведный! ... Народ в заблуждении об Иисусе распятом: объяви нам, что это за дверь Иисуса. II ответил он громким голосом: Что спрашиваете меня о Сыне Человеческом? Он восседает на небе одесную Великой Силы и придет на облаках небесных». Иаков был сброшен с крыши Иерусалимского храма и побит камнями. «Он правдиво засвидетельствовал и иудеям, и грекам, что Иисус есть Христос», – заключает Евсевий (Hist, eccles. И. 23: 8. 12–13: Евсевий Пам- фпл. Церковная история. М.. 1993. С. 73–74).

1123 - Ihm Ch. Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundcrt bis zur Mittc des 8. Jahrhunderts. Stuttgart, 1992. Taf. I. 1.

1124 - Cm.. Ibid. S. 204 (описание и комментарий). Taf. XXIV. 2.

1125 - Именно в силу этой прототипической связи образ райского причащения видится преломленным в актуальном опыте церковной жизни. Иными словами, такой образ может с большей или меньшей степенью обобщенности отражать реальные литургические формы эпохи.

1126 - Понятно поэтому, что данный иконографический тип связан с кафедральными храмами «вассальных» по отношению к Константинополю славянских земель (митрополичья церковь в г. С'ерры. церковь Св. Софии в Охриде. Софийская церковь XI в. и Михайловский собор XII в. в Киеве и др.). Армении (Большая церковь Кобайрекого монастыря, XIII в.), в то время как расписанные в это же время храмы в греческих монастырях Хосиос Лукас. Дафни. Неа Мони на Хиосе композиции Причащения апостолов в апсиде не знают. О воздействии богословской контроверзы на иконографию данного сюжета см.: Лидов А. А/. Схизма и византийская храмовая декорация // Восточнохрис- тианский храм: Литургия и искусство / Ред.-сост. А. М. Лидов. СПб.. 1994. С. 17–35. особенно 18–19 (библ.).

1127 - Wilpert./., Schumacher IV N. Die romischcn Mosaiken der kirchliehen Bauten vom-13. Jahrhundert. Freiburg i. Bresgau: Basel: Wien. 1976. Taf. 73.

[1128] - Cm.: S/rube Ch. Die westliche Eingangsseite der Kirchen von Konstantinopel in jus- tinianischer Zeit. Wiesbaden. 1973. S. 13–105: Лидов А. М. Чудотворные иконы в храмовой декорации: О символической программе императорских враг Софии Константинопольской /7 Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.. 1996. особенно с. 48–49.

[1129] - В церковнославянском тексте –«внидет» в соответствии с греческой формой будущего времени eiseleusetai.

[1130] - Восприятие текста Иез. 44 как пророчества о непорочном зачатии Марией Иисуса нашло отражение в целом ряде гимнографических текстов и в иконографии Богородицы. в частности, образа «Неопалимая купина».

[1131] - Иллюстрации см.: Vloberg A/. L’Eueharistie dans 1 'Art. T. 1. P. 84–87. Под воздействием западноевропейских образцов в русских церквях классицизма (например, в соборе Спасо-Яковлева монастыря в Ростове Великом) Тайная вечеря типа А может занимать место в тимпане над входом в храм.

[1132] - Об изменениях в символике литургии (в часшосш. Малого и Великого входом) во взаимосвязи с архитектурным устройством храма ем.: Tali K. /•' Church and Liturgs in Byzantium: The Formation of the Byzantine Synthesis // Лтургия, архитектура и искусство византийского мира / Ред. К. К. Акентьев. СПб.. 1995. особенно с. 27 28. Думасчея однако, что сосредоточение символики входа на линии алтарной преграды нельзя представить лишь как результат «усечения» (с. 27) чина Св. Софии Константинопольской, но следует видеть здесь, прежде всего, иную по отношению к традиции Св. Софии линию развития. О различиях в семантике термина «Царские врата» у греков и у русских см.: Успенский В. А. Литургический статус царя в русской церкви: Приобщение Св. Тайнам (историко-литургический этюд) // Учен. Зап. Российского православного университета ап. Иоанна Богослова. М.. 1996. Вып. 2. С. 150. Примеч. 37.

[1133] - В комментарии В.Фольбаха к публикации рельефа стилистика его с известной неуверенностью характеризуется как «франкская с признаками средиземноморск»-кчпт- ского влияния», он отнесен к меровингской эпохе и датируется первой половиной VII в. (Hubert J. и. a. Friihzeil des Mittelalters. MOnchen. 1968. S. 369). Малоубедительная ревизия датировки предпринята в: Hubert J. и. a. Die Kunst der Karolinger. MQnchcn. 1969 S. 345.

[1134] - (trabar A. Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio). Paris. 1958. PI. XI XIV. XVI. XVIII. XXII. XXIV и др.

[1135] - Предлагаемые рассуждения позволяют, как кажется, дополнить картину источников иконографии иерусалимских ладанок и релятивировать роль в ней императорской) культа, отмеченную наряду с другими источниками А. Грабаром (см.: Ibid. P. 57). однако абсолютизированную некоторыми его последователями (см., например: Ihm Cli. Die Programme der christlichen Apsismalerei. S. 84. Anm. 25).

[1136] - Agvpten. Schiitze aus dem Wiistensand. Abb. 13. S. 40.

[1137] - Cm.: Ibid. Kat. 63.

[1138] - Датировка обоих рельефов затруднена отсутствием в них специфически хрисчи* анских признаков изображения. Неясным остается, в частности, выступает ли знак креста – собственно иероглиф anch «жизнь» – в своем дохристианском значении «знак будущей (загробной) жизни» или его следует прочитывать в христианском смысле как «знак Креста Господня». Точно гак же как нет. на мой взгляд, оснований предпочи гаи. толкование бюста на каирской стслс как изображение Гарпократа. «отождествпенного здесь с богом греческих мистерий Дионисом» (Effenberger A. Anmcrkungen zur Kunst // Ibid. S. 40). а не видеть в нем. например. Диониса или Христа. Форма гробницы шк- же не облегчает задачу датировки, так как представляет собой своего рода формулу са-крального здания, с которым связывается идея загробной жизни, и можеч соспнекчковать и гробнице, и храму. В самом деле, в этой формуле «узнаваемы» и Гроб 1 осподень храм Гроба Господня, насколько их облик известен по ранним изображениям, и Ковчег завета / Иерусалимский храм, как он изображен, например, на двери в еврейскую гробницу II в. до н. о. (Budde П., Nachama A. Die Reise naeh Jerusalem. Berlin. 1995. Kal Abb. 95. S. 114). Очевидно, таким образом, что здесь исследователи сталкиваются с icm же феноменом, что и при изучении росписей римских катакомб, а именно с необы-чайной органичностью взаимосвязей между христианским и нехристианским слоями в сфере погребальной обрядности

[1139] - Степанян П.. Чакмакччн I Дскорашниое искусство средневековой Армении. JI 1971. Ил. 12.

[1140] - См.: Там же. С И 14

[1141] - Мосир.. KOMMciii и лиI см Agvpten, Schitt/c aus dem Wtlstcnsaiul Kal 54.

[1142] - Hubert и.а. FrUhzeit dcs Mittclaltcrs. Abb. 24.

[1143] - 1,1 Kiilder //. Die spfltantiken Bauten unter dem Dom von Aquileia. SaarbrQcken. 1957 Taf. 3 (в системе мозаик пола). 27 (отдельно).

[1144] - Ьт Ovadiah R., Ovadiah A. Hellenistic. Roman and early Byzantine mosaic pavements in Israel. Roma. 1987. PI. CXXV (в системе мозаик пола). PI. CXXVII. CLXXXV1I (отдельно): Kat. 194. p. 113–114 (комментарий).

[1145] - WulffO. Altchristliche und byzantinische Kunst. Berlin. 1914. S. 294. Abb. 277. В кодексе Рабулы дол. 23 все миниатюры размещены по сторонам или внутри арочных конструкций.

[1146] - Hubert и.a. Frtlhzeit des Mittclalters. Abb. 147.

[1147] - В частности, в своде Токале Килисе (первая половина X в.), воспр.: Budde L. Gfireme: Hohlenkirchen in Kappadokien. DOsseldorf. 1958. Abb. 42. Целый ряд примеров содержится в: Thierry N.. Thierry M. Nouvelles eglises rupestres de Cappadoce. Paris. 1963.

[1148] - Не сохранился, известен по позднейшим рисункам, см. о нем: Ihm Ch. Die Programme der christlichen Apsismalcrei. S. 63: воспр.: Wilpert./.. Schumacher IV N. Die rfimisehen Mosaiken der kirchlichen Bauten. Fig. 41. S. 68.

[1149] - Отдельное воспр.: Ibid. Fig. 46.

[1150] - 1,8 Armenian Art Treasures of Jerusalem. Jerusalem. 1979. Fig. 53. Описание рукописи см: Ibid. P. 148. Символическая основа зтого образа сохраняется, например, в Тайной вечере Леонардо да Винчи, где через проем окна за спиной центральной фигуры Иисуса открывается вид на идеальный ландшафт. Идея соприсутствия Иисуса Христа передана через перспективу: фреска служит оптическим продолжением пространства рефектория позади его «здешней» кульминации – аббатского места.

[1151] - м' Ср.: Мф. 20:17–19: Мк. 11:9–10: Лк. 19:11: Ин. 12:12–19: ср. Пс. 117:26: Пс..1 V7 9. Специфически коптскую попытку передать идею Евхаристии как единство райской фапезы и прототипически значимой Тайной вечери можно видеть в Евангелии 1250 г.. о котором шла речь в связи с традицией погребального культа. В страстном цикле, который открывается Входом в Иерусалим, «вечеря» Христа-Жениха с «мудрыми» девами и Тайная вечеря дополняют друг друга.

[1152] - См.: Taft R. The liturgy of the Great Church: an initial synthesis of structure and interpretation on the eve of iconoclasm // DOR 1980–1981. T. 34–35.

[1153] - Показательно, что текст киноника может сопровождать изображение Тайной вечери в храмовой росписи, как. например, в

каппадокийской пещерной церкви Иланлы Килисе. где фреска Тайной вечери помещается в северном приделе крестообразной в плане церкви и по эпиграфическим данным датируется IX – первой половиной X в., см.: Thierry N.. Thierry M. Nouvelles eglises rupestres de Cappadoce. PI. 51. a. PI. 103–104. 114 (комм.).

1154 - Текст киноника представляется наиболее вероятным источником закрепившегося в византийско-славянской традиции обозначения to mystikon deipnon «Тайная вечеря» (букв, «мистериальная трапеза»), в то время как лат. сена Domini «трапеза Господня» наследует другой традиции (ср. греч. to deipuou k\riakon). Хотя восточный и западный термины по-разному говорят о мистериальной роли Христа, оба они молчат о том. идет ли речь о последней трапезе перед распятием или о трапезе с Воскресшим, и в этом смысле оба термина емко передают совмещение двух этих уровней в представлениях о Евхаристии. В терминах новоевропейских языков, напротив, обычно выделен анамне- гический аспект» ср. итал. TVltima Сеча. англ. The Last Supper, нем. Letztes Ahendmahl. пол. Ostatuia Wieczerza.

1155 - О специфике благочестия Юстина II и о религиозных uaciроениях в эпоху ею правления см.: Kit zinger E. The cult of images in the age before iconoclasm DOP 1954 V. 8. В это же время оформляется иконография Спаса 11срукозворного иконы, кот- рая могла впоследствии занимать место над Царскими врагами, везупая тем самым в отношения вариации с образом Тайной вечери. Предпочтение образу Спаса в этой позиции оказывается, например, в афонских монастырях.

1156 - См.: Taft R. F. Church and Liturgy in Byzantium: Felmy K. Ch. Die Verdriingung der eschatologischen Dimension der bvzantinischen gottlichen Liturgie und ihre Folgen Литургия. архитектура и искусство византийского мира. С. 39–49: рус. версию см.: (Тень- ми К. К. О вытеснении эсхатологического аспекта Божественной Литургии историческим и его последствиях // Страницы. 1996. Вып. 3. С. 65–73.

1157 - В этом смысле фреска в Дура-Европос может служить метафорой истории культуры.

1158 - Ср.: Kraeling C. H. The Synagogue: The Excavations at Dura-Europos. Final Report VIII. Part 1. New Haven. 1956. PI. XVII. P. 62–65. 221–227.

1159 - Основываясь на рисунке Г. Й. Гуте, Гуденоу видит в предмете справа изображение вазы или кратера (Goodeiiough E.R. Jewish Symbols in the Greco-Roman Period. Vol. 5. P. 104). По Крэлингу. который опирается

на реконструкцию Пирсона, львы подпирают трои (см. примеч. 76).

[1160] - См.: Kraeliug C. H. The Synagogue. P. 64.

[1161] - См.: (roodenough E. R. Jewish Symbols in the Greco-Roman Period. Vol. 5. P. 104.

[1162] - См.: Книга глаголемая Козмы Индикоплова Н Изд. Об-ва любителей древней письменности. СПб.. 1886. Т. LXXXVI. JI. 86.

[1163] - См.: Weitzmann K. Greek Mythology in Byzantine Art. Princeton. 1951. P. 67: Stern II. The Orpheus in the Synagogue of Dura Europos // Journal of the Warburg and Courtuuld Institutes. 1958. N. 21: (roodenough E. R. Jewish Symbols in the Greco-Roman Period. Vol. 5. P. 105–107: специально об отношении раннехристианской экзегезы к отождеезв- лению Христа с Орфеем см.: Wilpert J. Die Malereien der Katakomben Roms. Textband. S. 241–244: ср. также: EislerR. Orphisch-dionysische Mystcriengedanken in der christlichen Antike // Vortrage der Bibliothek Warburg. 1924. 'Г. 2/2.

[1164] - О мотиве «населенной» виноградной лозы (vigne habitee) на мозаиках пола в наосах синагог III- VI вв. см.: Grabar A. Recherches sur les sources juives de Part paleochrc- tien. Deuxieme article // Cah. Arch. 1962. T. 12. P 126 ff.

[1165] - В словоупотреблении Ветхого Завета сочетание «дом Господень» (в греческом переводе Сеп гуагинты oikos Kyriou) относится как к погустороннему жилищу Бога раю. так и к земному его обиталищу – Иерусалимскому храму.

[1166] - Ср. в Синодальном русском переводе данного стиха: «Так. благость и милость Твоя да сопровождают меня во все дни жизни моей, и я пребуду в доме Господнем многие дни». Эта версия ориентирована на греческий текст Сеп гуагинты и на выполненный с него славянский текст Псалтыри в канонической редакции XVII в. Как греческий. так и славянский переводы привносят в исходную еврейскую конструкцию интерпретирующие логические связи (оптатив : инфинитивный оборот в греческом. императив со значением оптатива: будущее время индикатива в русском)

[1167] - Проецируя 1скез псалма на событие Тайной вечери, иерусалимский епископ IV в. Кирилл видиз в Пс. 22 указание на «идеальную трапезу» (букв, «поэтический стол», noetan trapezan). см Mvsl. Kat. IV, 7: Cyrill von Jerusalem. Mvstagogische Katcehesen / Hrsg. G. Rflwekamp Freiburg u. a.. 1992. (Fontcs C hristiani. Hd 7) S. 140 141.

[1168] - См.: Lech И. Die Gesange im Gemeindegottesdienst von Jerusalem

(voin 5. bis 8. Jahrhundert). Vienna. 1970. (Wiener Beitrage zur Theologie. Bd. 28). S. 66–67.

1169 - Православный молитвослов и Псалтирь. М.. 1988. С. 247.

1170 - См.: Botirich Ch. Weltweisheit. Menschheitsethik. TJrkult: Studien zuin slavischcn I Ienochbuch. Tiibingen. 1992; Idem. Das slavisehe Henochbuch. (Jiidische Schriften aus hcl- lenistiseh-romischer Zeit. Bd. V: Apokalvpsen. Lfg. 7. Gutersloh. 1996.). О фигуре Еноха в аспекте типологии мифов ем.: Аверинцев С. С., Иванов В. В. Енох /■' Мифы народов мира: Изд. 2-е. М.. 1991. Т. 1

1171 - ('окопов М. II. Славянская книга Еноха праведнаго ЧОИ ДР. 1910. Т. 4. С. 53 54; ср. it краткой редакции: Riessler P. Altjtldisches Schrifttum auBerhalb der Bibel: 6. Aufl. Iroiburg; Heidelberg. 1988. Цитата приведена в упрощенной орфографии; выносные буквы печатаются it скобках в строке.

1172 - См.: Jeremias ./. Die Abendmahlsworte Jesu: 3. Aufl. Gottingen. I960. S. 227 –228.

1173 - Помазание в еврейской и раннехристианской традициях выступает как одна из форм небесных даров – сок древа жизни, равный в своей целительной силе тем его сокам или плодам, что служат пищей. Двусдинство помазания и трапезы как форм общения с Богом, принимаемого, соответственно, на или в себя, имело длительную традицию в еврейской обрядности. В христианстве райская пища отождествляется с Евхаристией. и помазание приобретает наряду с евхаристической трапезой етагус таинства, см.: Сове Б. Животворящее помазание –7 Вечное. i968. Т. 1; То же Вечное. 1969. Т. 1. представляет собой сокращенную русскую версию работы: Sove B. Das Mysterion der I'mining (Myron-Salbung) in dcr orthodoxcn Kirche des Ostens /'■•' Eine ITeilige Kirclie. 1936. Bd. 4. S. 85–91; см. также: Schaefer P. Die Firmung im Urchristentum // Ibid. S. 81–85; ер. выше о Псалме 22.

1174 - См.: Korol D. Die fruhchristlichen Wandmalereicn aus den Grabbauten in Cimitilc/Nola. (Jahrbuch l'iir Antike und Christentum. Bd. 13). 1987. S. 100–128.

1175 - Ср.. например, в одной из стихир на Воздвижение: «Прообразуй кр(е)ст твои Хр(и)сте, патриарх Иаков. внуком бп(а)госповение даруя. на славах пременены руки сотвори.» (Великий Сборник. Б.м.. 1931. С. 255).

1176 - Интерпретация культа Иерусалимского храма, содержащаяся в Евр. 9–10. оказана определяющее воздействие на христианские представления о ветхозаветном богослужении. не в последнюю очередь

через посредство «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова (Сирия. VI в.).

[1177] - О понятии завета в иудаизме и в христианстве см.: Jeremias ,/. Die Abendmahlsworte Jesu. S. 218. Anm. 2. (Lit.); Neutestamentliehe Apokryphen in deutscher fJbersetzung. Bd. 1: Evangelien. Tubingen. 1990. S. 4–5. (Lit.).

[1178] - Такое словоупотребление порождает традицию, в которой значение «договор», хорошо документированное в текстах античной литературы, утрачивает ясность (см.: Bauer W. Griechiseh-Deutschcs Worterbueh zu den Schriften des Neuen Testaments und der ubrigen urchrisllichcn Literatur: 3. Aufl. Berlin. 1937. Sp. 303). Для контекста Евр. 9 автор словаря предлагает значения «волеизъявление» (Willenskundgebung). «указание» (Vcrordnung). полагая, что значение «завещание» (Testament) неприложимо к Богу: «в diatheke, устанавливаемом Босом, смерть завещателя не может служить условием вступления в силу». Именно что и утверждается в «Послании к евреям», однако речь идет о завершении земной жизни воплощенного Бога.

Содержание